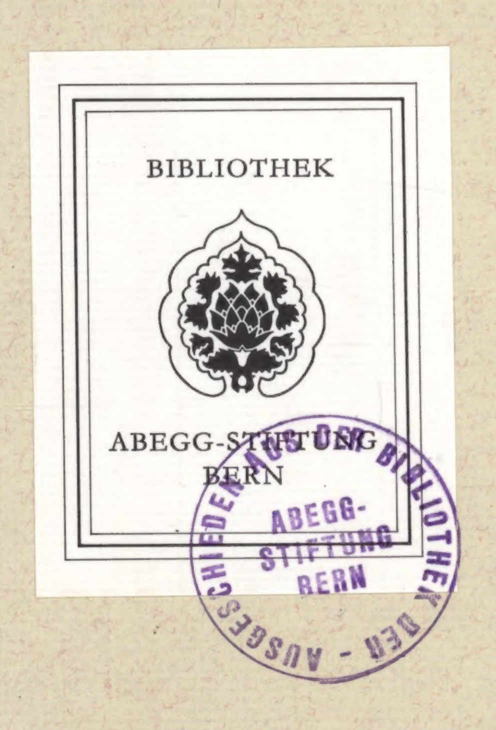
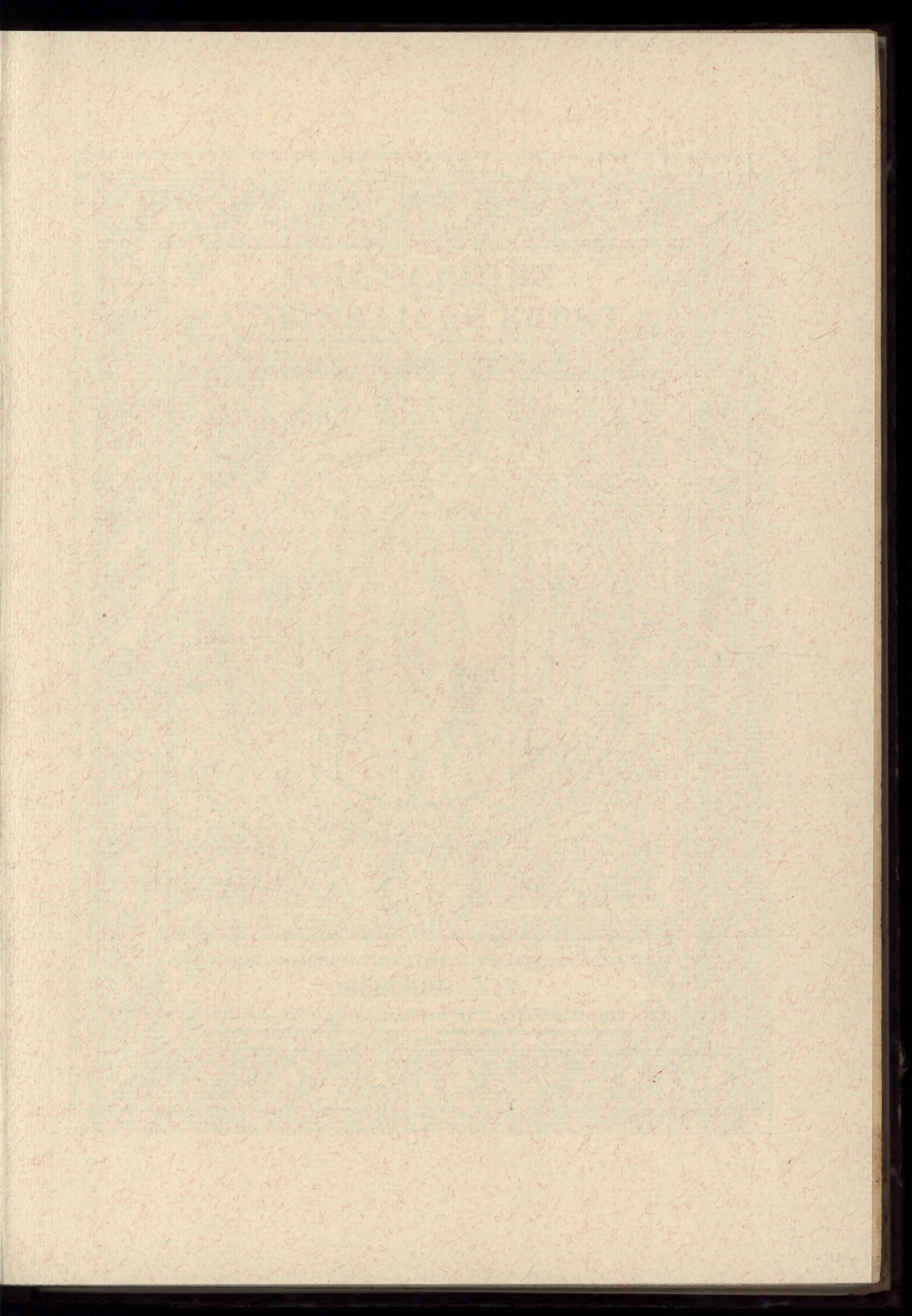
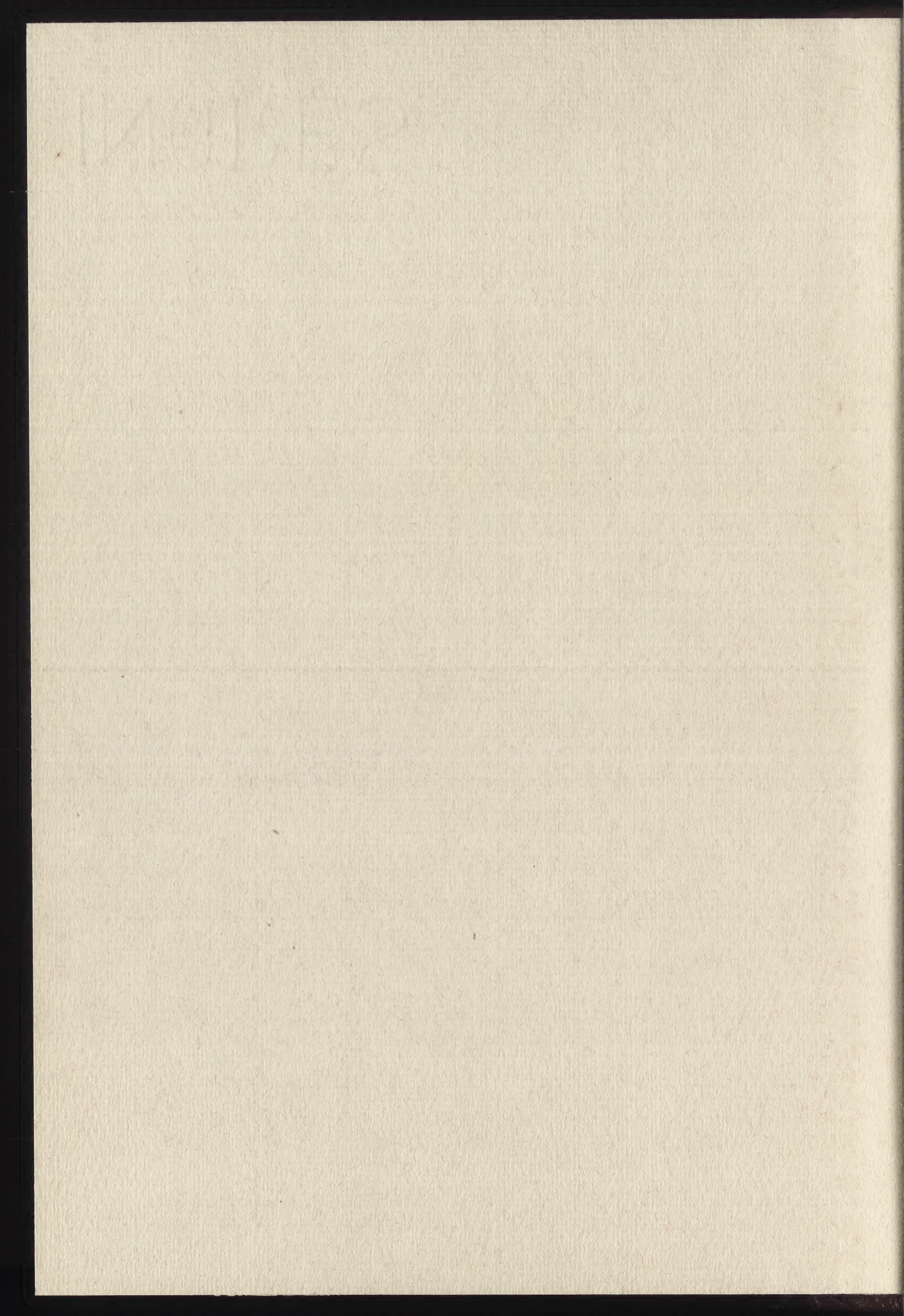
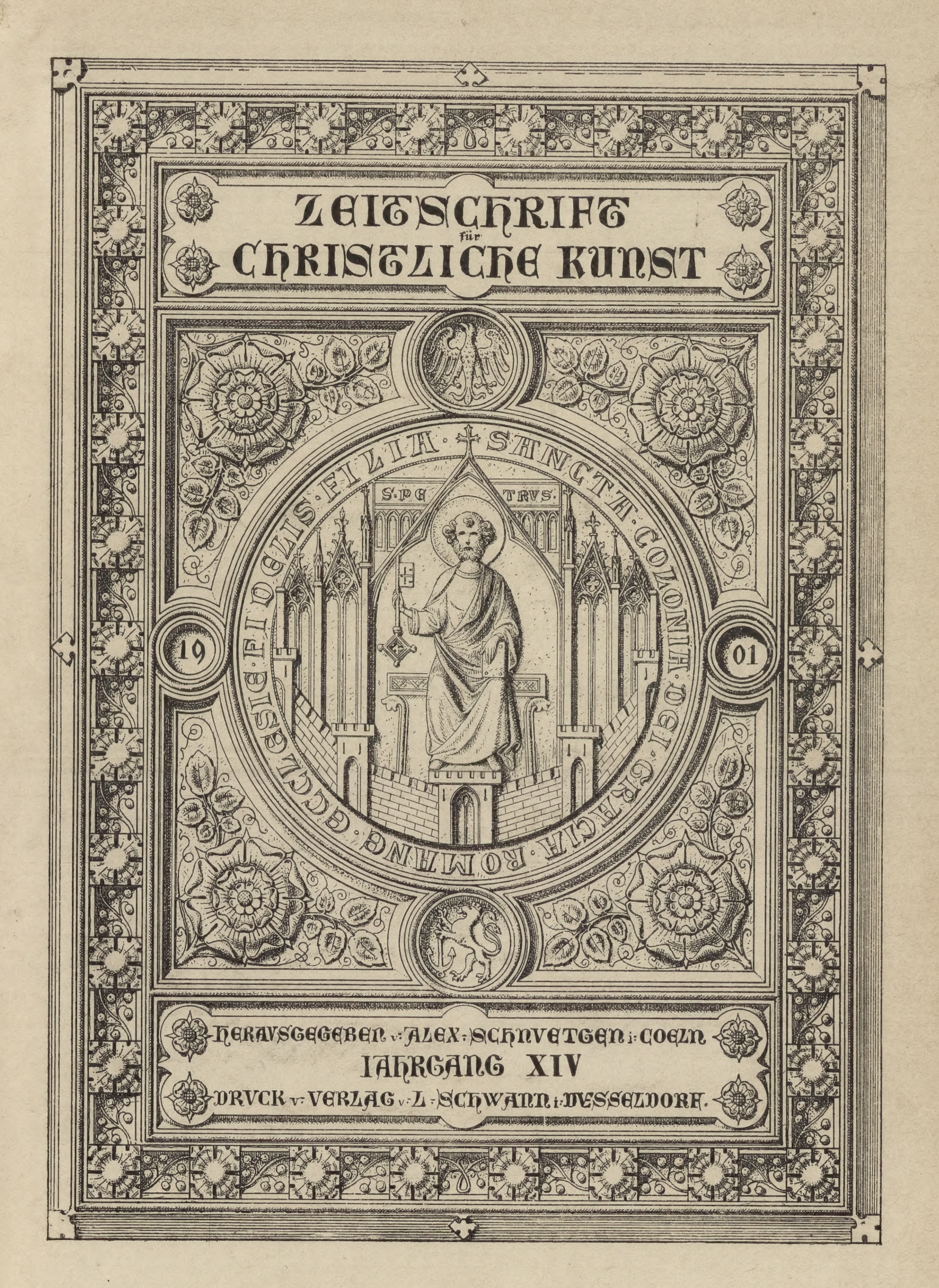
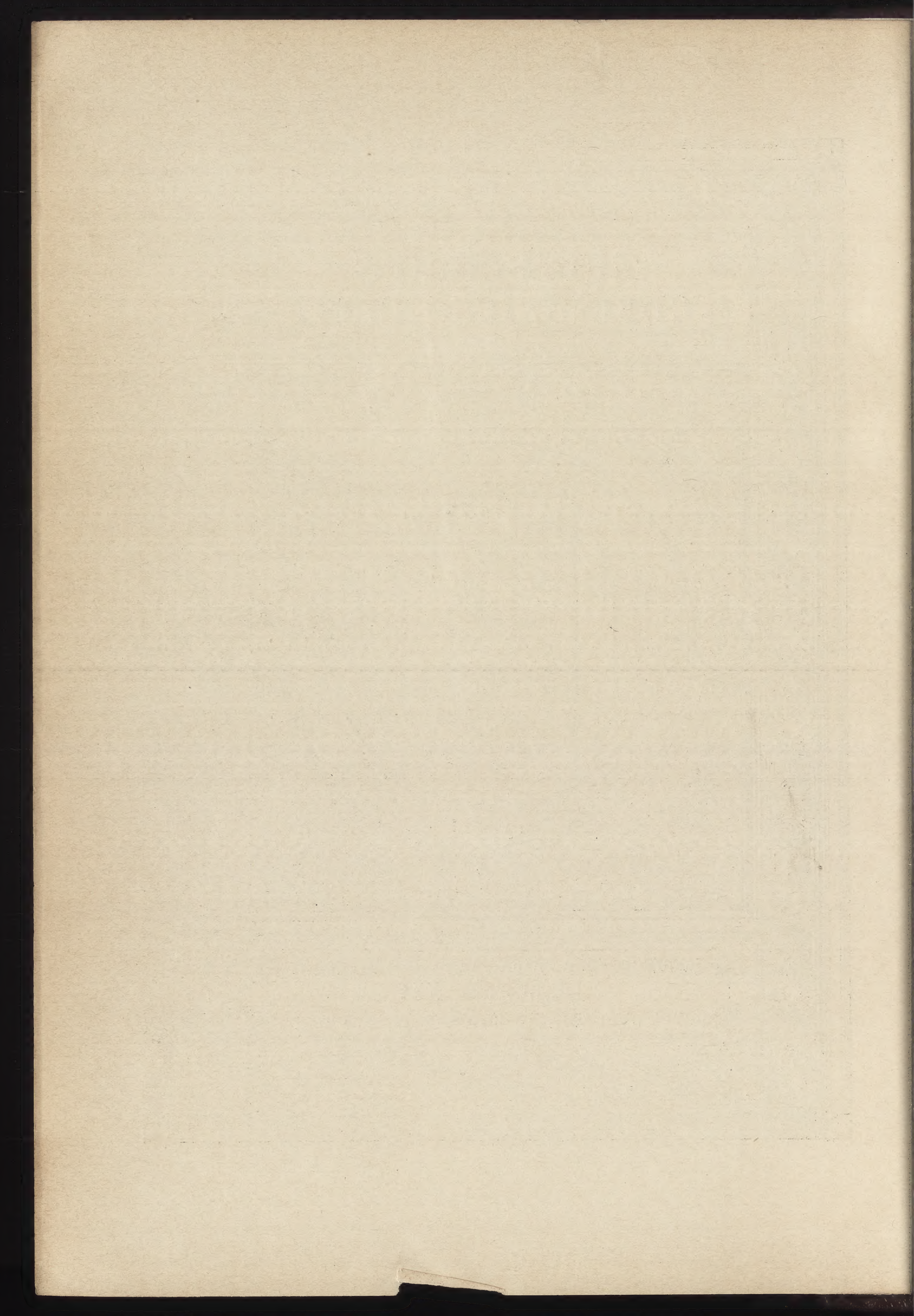

BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN
AUSGESCHIEDEN AUS DER BIBLIOTHEK DER
ABEGG-
STIFTUNG
BERN







ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
SANCTA · COLONIA · DEI · GRACIA · ROMANE · ECCLESIE · FIDELIS · FILIA ·
S. PE TRVS.
19
01
HERAVSGEGEBEN v. ALEX. SCHNVETGEN i. COELN
IAHRGANG XIV
DRVCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DVESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1901. XIV. JAHRGANG. 1901.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902.

Inhalts-Verzeichniss

zum XIV. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

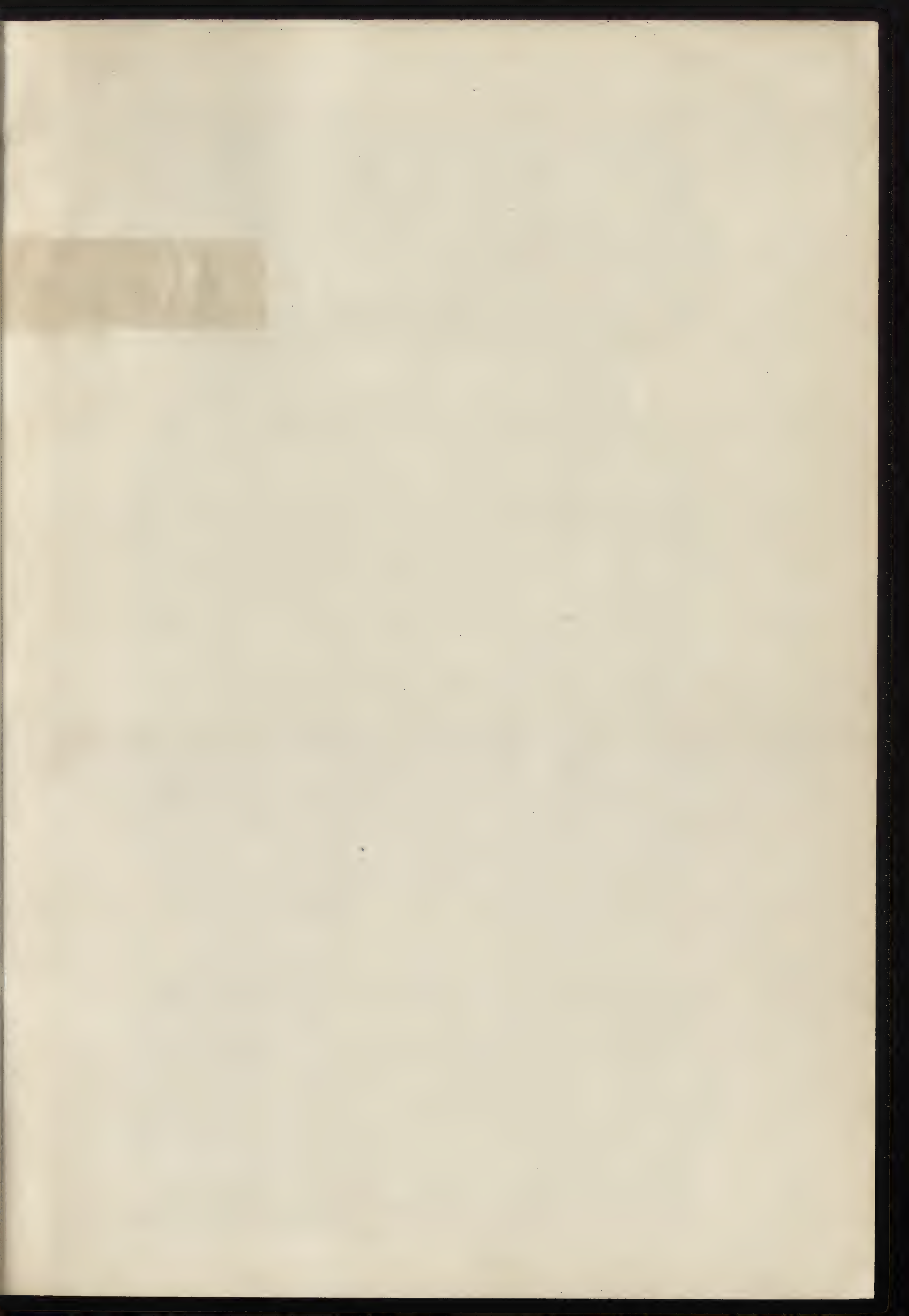
IV. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustrirt ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.
Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift und sind Berichtigungen oder Ergänzungen der vorhergehenden Register. Die römischen Ziffern verweisen in diesen Fällen auf die Jahrgänge.

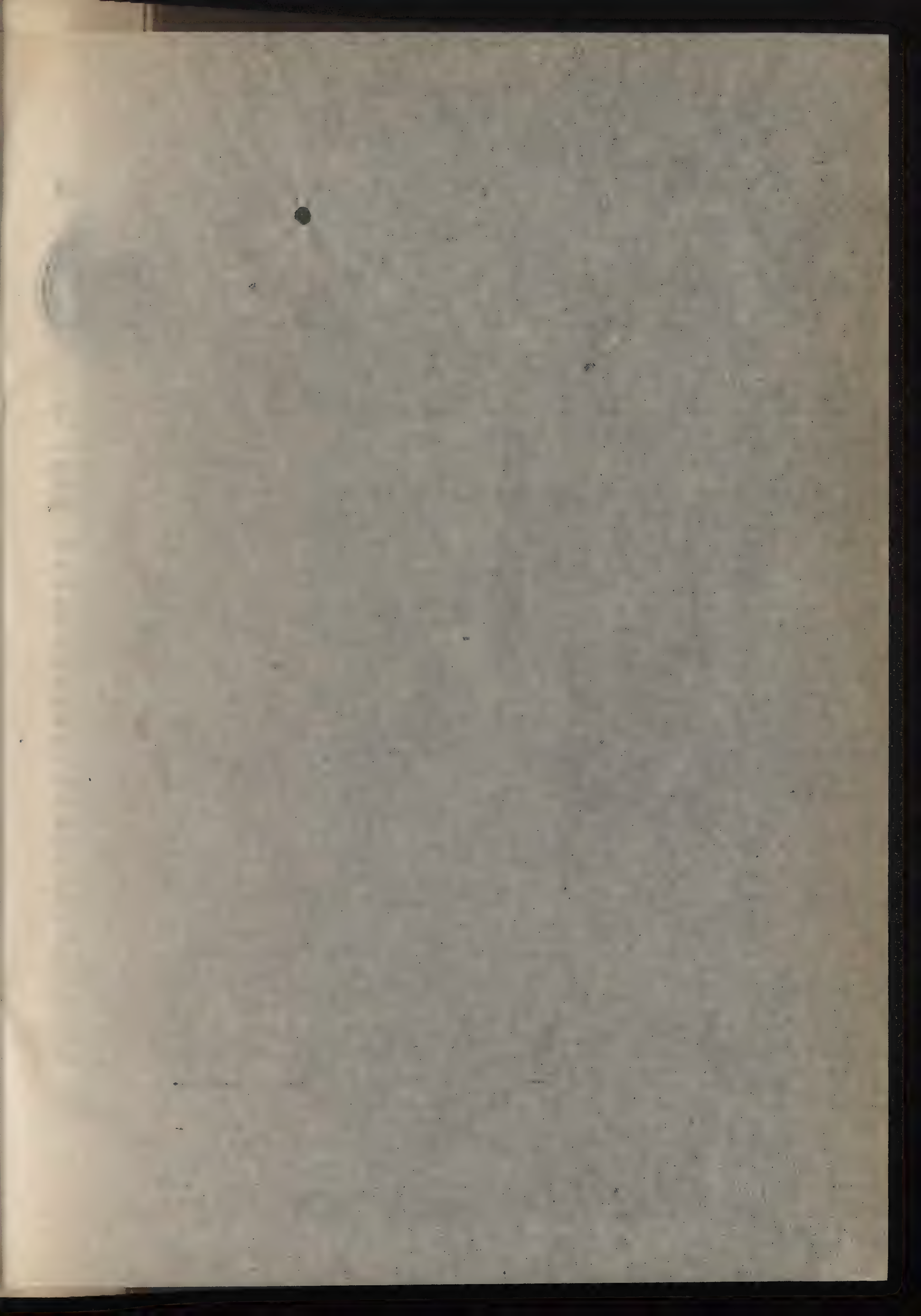
Verzeichnifs der besprochenen Bücher und Kunstblätter.







Kleines Flügelgemälde der altburgundischen Schule in der Gallerie Weber (Hamburg).





Abhandlungen.

Kleines Flügelgemälde der altburgundischen Schule.

Mit Lichtdruck (Tafel I).

Vor $6^1/_2$ Jahren wurde das hier abgebildete Flügelgemälde in Dijon (Sammlung Baudot) versteigert und in die Gallerie Weber zu Hamburg übertragen, nach einem kurzen Aufenthalte in Köln, wo ich es bei dem Gemälderestaurateur Fridt sah. Auf Grund der Erinnerung von damals versuche ich es, ihm eine kurze Beschreibung zu widmen an der Hand des guten Lichtdruckes, der in der Gröfse um etwas mehr als die Hälfte hinter dem Original zurückbleibt.

Ganz ungewöhnlich ist die Form des Vierpasses mit dem über Eck eingelegten Quadrat, so geläufig sie auch sonst als Eintheilungs-, namentlich als Füllungsmotiv der früh- und hochgothischen Periode ist. Die aus einem Stück gearbeiteten Holztafeln sind ganz mit Glanzgold überzogen und die Borten, welche sie eintheilen und gliedern, mit dem Punzen eingeschlagen. Auf diese Weise bildet ein achteckiger Stern das Hauptfeld der Mitteltafel, und in dieses ist geschickt hineinkomponirt ein Sedile, auf welchem die allerheiligste Dreifaltigkeit thront, in vorzüglicher Raumfüllung. Nicht minder geschickt sind die Engel mit den Leidenswerkzeugen in die Kreisabschnitte gepafst, unten sitzend, oben stehend, in dankbarer Verwendung der Flügel, die sich in solchen Fällen sehr zu bewähren pflegen. Auch die Klappen sind durch eine gepunzte Borte geschieden, und gepunzte Ranken mit Blättern und Blüthen verzieren hier den Grund. Jeder der Evangelisten sitzt auf einer im Steinton gehaltenen Bank mit hoher Rückenlehne und mit einem Schreibtisch, an dessen Pult in Gestalt von Hörnern die Dintenfässer eingesteckt sind, wie die Federn. Die Farben sind sehr kräftig und leuchtend mit starken Lasuren.

Fragen wir nach den stilistischen Eigenschaften, so machen die Figuren den Eindruck, plastischen Gestalten nachgebildet zu sein. Die Falten sind schwer, namentlich die den Körper nicht unmittelbar umhüllenden Parthieen, und wo sie straff angezogen sind, wirken sie recht unbehülflich, besonders dort, wo es sich um neue Kompositionen handelte, wie bei den Engeln der Mitteltafel, die auch im Verhältnifs zur Mitteldarstellung sehr kurz gehalten sind. Diesem Befangenen und Archaistischen gegenüber, welches in der Haltung sich ausspricht, wirkt um so auffälliger der Versuch, in die Köpfe einen naturalistischen Zug zu bringen, der am meisten bei dem Engel des s. matteus gelungen ist, der in jeder Hinsicht selbstständigsten und bedeutendsten Figur des ganzen Bildes. — Dafs dieses gegen Ende des XIV. Jahrh. entstanden ist, ergibt sich aus den architektonischen Formen, der Faltengebung, der Haarbehandlung u. s. w. mit zweifelloser Sicherheit. Auf norditalienische Vorbilder weisen die Mafswerkverzierungen der Möbel hin, auch einzelne Draperien, die an Simone Martini erinnern, der bekanntlich in Avignon starb, aber die Figuren selbst zeigen mehr Verwandtschaft mit den burgundischen Miniaturen und Emails, ohne aber bis zur Freiheit und Feinheit des Dijoner Malers Broederlam vorgedrungen zu sein, mit dem der Auktionskatalog Baudot unser Bild ohne Grund in Verbindung brachte. Begründeter erscheint die Vermuthung von Firmenich-Richartz (in Bd. VIII, Sp. 147 dieser Zeitschr.), dafs es zusammenhange mit Jehan Malouel, der 1396 für die Karthause in Dijon malte, für die auch „Hermann de Coulogne" thätig war, vielleicht der Miturheber der neuen Richtung, als deren Hauptvertreter Hermann Wynrich von Köln jetzt wohl mit Recht gilt. Eine gewisse Verwandtschaft zwischen ihr und unserem Bildchen ist nicht zu verkennen, obwohl die Meinung, dafs dieses Kölnischen Ursprungs sei (Repert. für Kunstwissenschaft Bd. XVII, S. 496), sicher nicht zutrifft. Bei den Beziehungen, welche zwischen burgundischen und kölnischen Malern um die Wende des XIV. Jahrh. gemäfs den letzthin von Al. Meister im Histor. Jahrbuch Bd. XXI, S. 78—85, veröffentlichten vier undatirten Briefen, bestanden haben, werden Analogien, die bei Miniaturen und Reliefschmelzarbeiten unverkennbar sind, weniger auffällig erscheinen. Schnütgen.

Zwei neue Seitenaltäre romanischen Stiles.

(Mit zwei Abbildungen.)



eit der Veröffentlichung des Entwurfs eines romanischen Hochaltars in Bd. VI, Sp. 17—27 dieser Zeitschrift ist des öfteren an mich die Aufforderung ergangen, zu einem romanischen Seitenaltare Vorlagen zu bieten. Ich eröffne den XIV. Jahrgang dieser Zeitschrift mit der Darbietung zwei derartiger, durch Wilhelm Mengelberg ausgeführter Altäre, von denen der erste schon vor 15 Jahren in der neuen Kapelle des Priesterseminars zu Rysenburg, Erzdiözese Utrecht, der andere vor 4 Jahren in der Apostelkirche zu Köln aufgestellt ist. Der Erklärung der beiden Abbildungen möchte ich eine kurze Erörterung über die Grundsätze für die Behandlung des romanischen Seitenaltars vorausschicken.

Hierfür kommt, wie für jeden Altar, zunächst und zumeist die Stelle in Betracht, die er einnehmen soll. Diese kann mehrfacher Art sein: eine runde Nische, eine flache Wand, ein Pfeiler. Ist die runde Nische mit einem Mittelfenster versehen, so könnte ein flach oder kuppelartig geschlossener, kleinerer Baldachin nur für den Fall in Frage kommen, dafs die Nische ganz ungewöhnlich hoch, breit und tief ist, und das Mittelfenster seine Wirkung behielte. In der Regel wird es sich um ein niedriges Retabel von Stein, Holz oder Metall handeln, etwa in der Art des Aufsatzes bei Abbildung 1, und hier könnte der Schmuck in Schnitzwerk, Malerei oder Email ausgeführt werden. Wenn die Nische aber kein Mittelfenster hat, so empfiehlt es sich, hinter dem Altare, der in diesem Falle am besten als Tisch behandelt wird, eine Säule von Stein zu errichten, die das Retabel überragt und eine Standfigur von Stein oder Holz trägt; diese hat dann den Mittelpunkt der Wanddekoration zu bilden, die einem solchen Chörchen nicht erspart werden darf, da in der Zusammenwirkung von Malerei und Plastik die Vorbedingung gegeben ist für die anmuthige und erbauliche Wirkung der romanischen Apsis.

Bildet den Hintergrund des Altars eine flache Wand, so entsteht zunächst die Frage, ob seine Bestimmung ist, eine Figur zu tragen oder ein Reliquiar. Im ersteren Falle wird die Figur wiederum auf eine Säule gestellt, oder auf eine an der Wand befestigte Konsole, der dann als Bekrönung ein Baldachin zu entsprechen hat. Soll ein Reliquienschrein über dem Retabel paradiren, so wird derselbe mit der Vorderseite auf diesem zu ruhen haben, mit der Rückseite auf einer Säule, oder noch besser auf einer Wandkonsole. Wenn auf diese Weise Mensa, Retabel und Figur bezw. Schrein in den richtigen Verhältnissen über- und hintereinander sich gruppiren, so entsteht eine vorzügliche Perspektive, die dem Chörchen Tiefe verleiht und aufser der Raumfüllung feierliche Wirkung schafft. Hierfür ist harmonische Zusammenstimmung auch in farblicher Hinsicht nöthig, daher die Einheitlichkeit des Entwurfs unbedingtes Erfordernifs.

Reicht die flache Rückwand hoch hinauf, wie in der Seminarkapelle zu Rysenburg, einer neuen Anlage romanischer Stilart, so verlangt die Gliederung der Wand noch andere Einrichtungen, deren Darlegung am besten aufgenommen wird in die Beschreibung der hier beigegebenen Abbildung 1. Hier ist die Mensa von Stein, alles Uebrige von Holz in einfacher Behandlung, da nur eine ganz geringe Summe ausgeworfen war. Die Säulenkapitäle wie die verzierten Wulste sind polychromirt und die von diesen eingefafsten Felder in Konturenmanier bemalt mit den Sinnbildern des Hirschen und Elephanten inmitten phantastischen Laubwerkes. Auf der Steinplatte steht das hölzerne Retabel, das keine eigentliche Leuchterbank hat, sondern nur einen als solche verwendbaren, weil etwas vorspringenden Sockel, dem eine Majuskelinschrift Schmuck und Kontinuität verleiht. Unter ihm erhebt sich in der Mitte die Nische für das Kreuz, welches aus Holz oder Metall gebildet werden kann. Soll dasselbe den celebrirenden Priester überragen, so ist ihm ein Piedestal zu bereiten auf dem Scheitel des Bogens, der von einem kräftigen durchbrochenen Blattwerkkamm zu umsäumen ist. Ueber den geradlinig geschlossenen Seitentheilen setzt dieser sich fort, heruntereichend bis zu den Säulchen, welche das Retabel seitlich begrenzen, wie sie seine Scheidung in fünf Theile bewirken. In die ganz flachen Felder der Kleeblattbogennischen sind sitzende Bischofsfiguren in Konturen einzuschneiden oder auf Gold zu malen, und der hinter diesen

bis zur Höhe der Kapitäle aufzumalende Teppich soll wiederum die Horizontale betonen und den Hintergrund zu ruhiger Farbenwirkung verstärken. Die unter dem zu vergoldenden Kamme sich hinziehende Borte kann durch Hinterglasmalerei verziert werden, am besten in der Abwechselung mit Stuckornamenten. Diese beiden den filigranirten Steinfassungen und den Grubenschmelzen der romanischen Metallschreine in der Wirkung sich anschliefsenden, aber durchaus selbstständigen, die Schlagwortbezeichnung von Surrogaten durchaus nicht verdienenden Techniken, welche schon im XIII. Jahrh. stark gepflegt wurden, sind um so empfehlenswerther, als sie einfach in der Handhabung, glanzvoll und kräftig im Effekt, solid hinsichtlich der Dauer sind. Die Leuchter, die hier als geschickte Unterbrechungen in den Kamm aufgenommen sind, können auch als Standleuchter auf die Altarplatte gestellt, als Armleuchter an den die Doppelsäulchen der Mittelnische tragenden Stylobaten angebracht werden. — Ueber der Arkatur kragt an der Wand in der Höhe des hier aufgemalten, Retabel und Bekrönung verbindenden Teppichs eine Holzkonsole mit knieender Engelfigur aus, und trägt die schlanke Standfigur des hl. Willibrordus, des Patrons des Erzbisthums, in einer Kastennische, die über einem Klettblattbogen wimpergartig geschlossen als Baldachin eine architektonische Bekrönung zeigt, einen über Eck gestellten kräftigen Mittelthurm mit vier ihn umgebenden niedrigen Eckthürmchen, eine dem Holzcharakter angepafste, nicht zu schwere, ganz harmonische Lösung. — Hätte der Künstler sich auf diesen Schrein beschränkt, so hätte die Wand ohne Figurenschmuck einen zu öden Eindruck gemacht. Er gab ihm deswegen mit Frontispizen versehene, also der Schreinsform genau sich anpassende Flügel, die an der Rücktafel durch Charniere befestigt, die Seiten zu schliefsen, und auf den Ecken als Halbflügel nochmals umgeklappt, auch die Vorderseite zu decken vermögen. Die den breiteren Flügeln in zwei Zonen aufgemalten Darstellungen illustriren das Leben des hl. Willibrordus; auf den schmalen Klappen sind Propheten dargestellt und die kräftigen rosettenverzierten Einfassungen erfüllen vollkommen den Zweck der Gliederung und Abgrenzung, dem das ruhige Stoffmuster des Hintergrundes noch weiter entgegenkommt.

Die Aufgabe, diese hohe schmale Wand mit einfachen Mitteln und geringem Kostenaufwand zu gliedern, war etwas schwierig, nur zu lösen von einer Hand, die mit Sicherheit und Leichtigkeit verfügt über die Formen der Architektur, Plastik, Malerei, wie über die Techniken, in denen sie zum Ausdruck kommen. Dafs die Lösung durchaus richtig ist, zeigt schon die Abbildung, obwohl sie nur der Zeichnung entlehnt ist.

Der Ausführung hingegen ist die Abbildung 2 entnommen, welche den in der Apostelkirche zu Köln den ersten Pfeiler des Mittelschiffes auf der Evangelienseite schmückenden St. Antonius-Altar zeigt, eine ähnliche, aber dem Material wie der Ausführung nach viel reichere, dazu dem Hintergrund des Pfeilers angepafste Lösung. Sie wurde erschwert durch die bei dem späteren Umbau der Kirche erfolgte eigenartige Zusammensetzung des Pfeilers, den die Unregelmäfsigkeit der Form als Hintergrund nicht empfahl. Trotzdem ist er in seiner monumentalen Erscheinung nicht wesentlich beeinträchtigt, und Sockel wie Dienste kommen ausreichend zur Geltung. Auch hier besteht der Altar, der nur an den Pfeiler anlehnt, aus zwei Hauptheilen, der Mensa mit dem Retabel, die beide aus Marmor gebildet sind, und dem auf ihm ruhenden, ganz aus Holz gefertigten Klappaltärchen. Der auf schwarzem Marmorsockel stehenden Rückwand von weifsem Marmor ist in der Mitte aus demselben Material ein Pfeiler vorgebaut, der mit den drei dunkelrothen Marmorsäulchen auf vergoldeten Knollenkapitälen die weifse Marmorplatte trägt. Unter derselben im Hintergrunde sind zwei grofse Hinterglasmalereien eingesenkt, welche das Paschahlamm und das Opfer der Schaubrode, also zwei Vorbilder des Abendmahles darstellen. Die den Rückseiten dicker Glastafeln, bei denen durch mäfsige Wellung und grünliche Tonung die Wirkung noch verstärkt wird, in kräftigen warmen Farben aufgemalten Szenen leuchten weithin, Dank der reichen Goldverwendung, und sind ein ebenso wohlfeiler als dankbarer Dekor, der an feierlichem Glanz das Email noch übertrifft, nicht nur auf die Dauer, da es, bei guter technischer Behandlung und hinreichender rückseitiger Bedeckung seine Leuchtkraft nie verliert, sondern sogar von Anfang an, da diesen Glanz selbst der Goldschmied nicht hervorzubringen vermag.

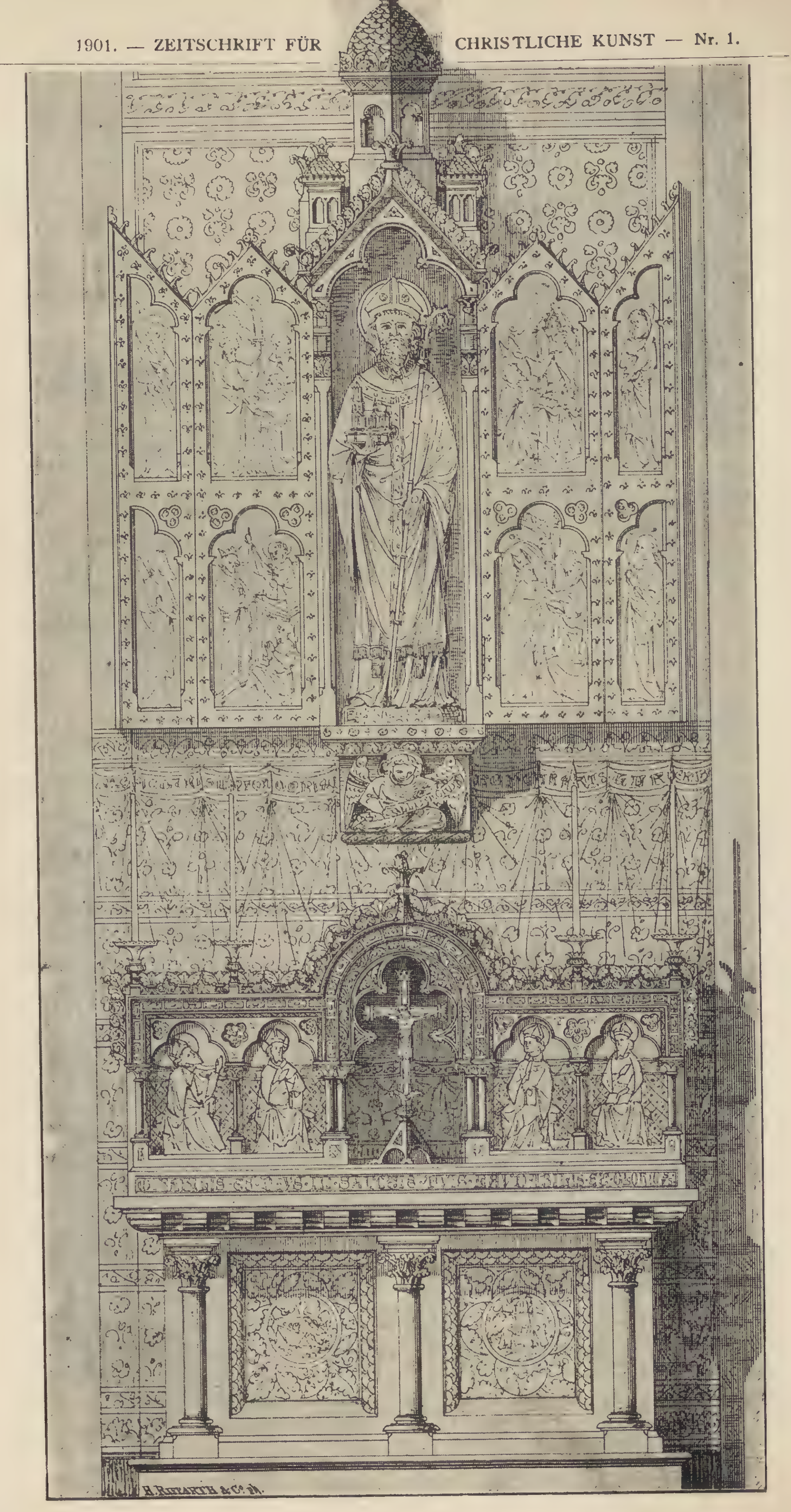


Abb. 1. Neuer romanischer Seitenaltar in der Seminarkapelle zu Rysenburg.

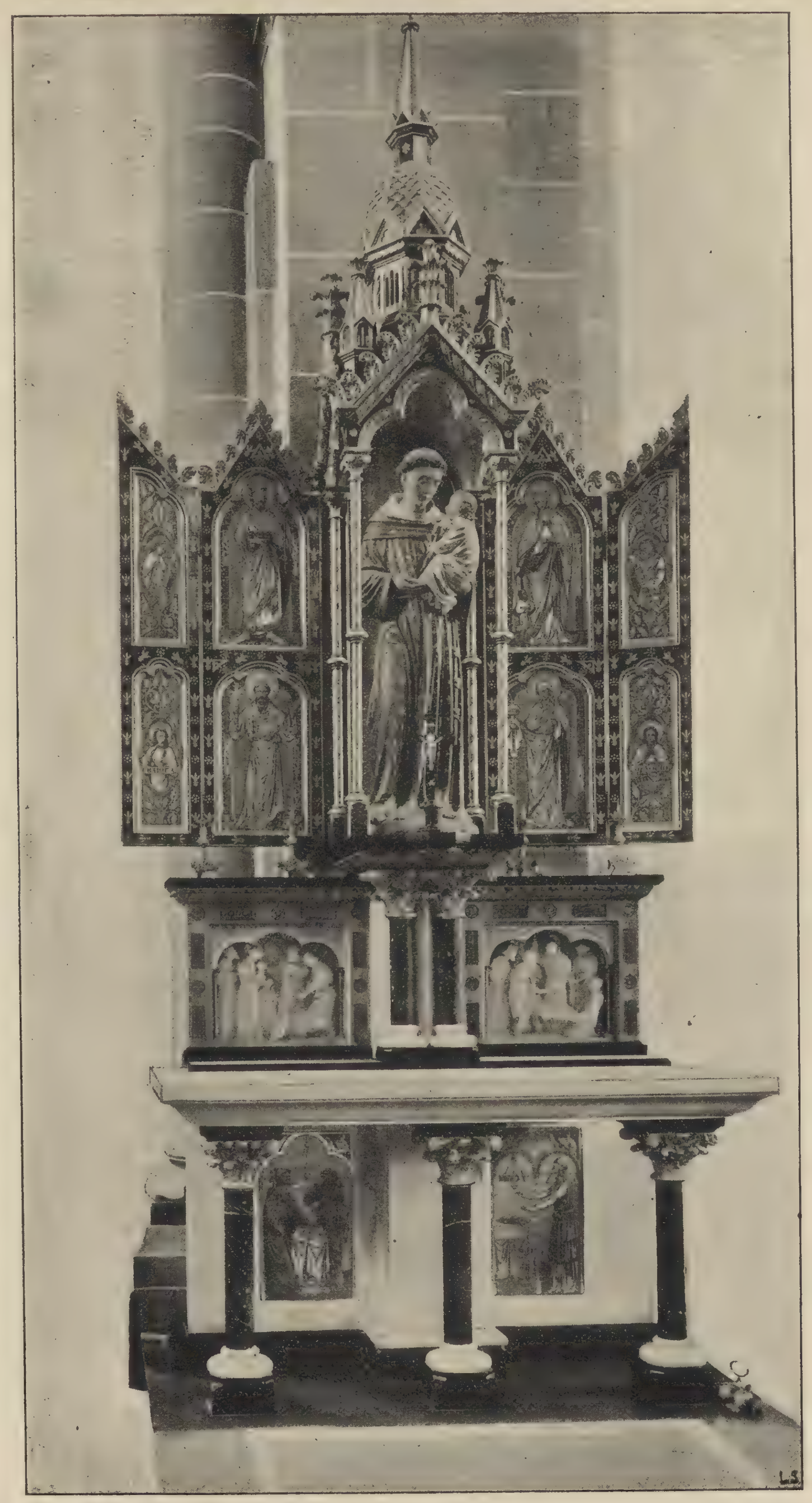


Abb. 2. Neuer romanischer Seitenaltar in der Apostelkirche zu Köln.

Wo es sich also namentlich um farbigen Effekt in die Ferne handelt und aus der Umgebung von verschiedenen Marmortönen, ist diese Technik aufs angelegentlichste zu empfehlen.

Auf dem Altartisch steht als Fortsetzung der unteren Hinterwand, von schwarzer ganz mäfsig vorspringender Marmorsockelleiste getragen, das Retabel, dessen Mittelstück, entsprechend dem unteren Träger, ein über Eck gestellter, durch vorgeblendete Doppelsäule verstärkter Pfeiler bildet. Das aus weifsen Marmorbasen, dunkelrothen Schaften, vergoldeten Kapitälen bestehende Säulenpaar, welches mit der Mittelsäule der Mensa kräftig kontrastirt, trägt vergoldete Schmiege und schwarze Marmorplatte mit nach vorn ausladendem Dreieck als Konsole für das Altarkreuz. Dasselbe wird flankirt von den Leuchtern, die auch hier ihre Stelle finden können, oder von Blumenvasen, falls dieser Devotionsschmuck gewünscht werden sollte, bezw. von kleinen Reliquienschreinen oder Büsten, wenn die Kirche solche besitzt. Da die Deckplatten das Retabel überragen, so kommt zwischen ihm und dem Aufsatz zum Vorschein der Pfeiler, über den jener aufgeklappt herüberreicht mit seiner Spitze, (dem auf der Abbildung leider die doppelte Kreuzblume fehlt), ungefähr bis zu dem Bogenkarniefs hinaufsteigend. Den aus vier schlanken Säulen gebildeten, mit Kleeblattbogen und Frontispiz geschlossenen, von Kuppel- und Eckthürmchen, die auf Motive am Loccumer Schrein (vergl. Bd. VII, Sp. 321, zurückzuführen sind, bekrönten Holzschrein füllt die Standfigur des hl. Antonius, um welche sich die an der Rückseite beweglichen Flügelpaare herumlegen können. Sie stellen in goldigen Gewändern und schwarzen Konturen auf blauem Grunde den hl. Franziskus und die hl. Klara, den hl. König Ludwig und die hl. Landgräfin Elisabeth als Mitglieder des Franziskanerordens dar, und daneben in Brustbildern die Charitas, Devotio, Mortificatio und Humilitas. Die kräftige, durch reiche Goldanwendung gemilderte Polychromie bringt den Schrein zur vollen Geltung in steigendem Fortschritt gegenüber dem Retabel, dessen Umrahmung aus hellrothem Marmor und hinter Glas gemalten Börtchen gebildet ist, dessen Füllungen, aus Alabaster in überaus fein gemeifselten Grüppchen zwei Wunder aus dem Leben des hl. Antonius vorführen. Der Goldgrund derselben ist nicht ausreichend für die Wirkung, die nach dem Vorbilde der mittelalterlichen Marmor- und Elfenbeinfigürchen noch ganz diskrete Anwendung von Farbe verlangt. Die Haare sind zu vergolden oder zu färben, die einzelnen Karnationstheile entweder einheitlich zu bemalen oder wenigstens zu markiren, die Gewänder mit Goldsäumen zu verbrähmen, event. auch noch mit kleinen Musterungen zu versehen. Vor allem sind die Futterumschläge zu koloriren, und zwar in matten (bläulichen, grünlichen oder röthlichen) Tönen, so dafs die harmonische Wirkung nicht gefährdet wird, welche in zarter Technik die Polimentunterlage voraussetzt.

Werfen wir noch einen Blick auf diesen Altar (welcher der Distance wegen etwas von der Seite aufgenommen werden mufste), so finden wir, dafs er sich der Stelle, die er einnimmt, vortrefflich anpafst in seinem Aufbau, wie in seinen Gliederungen. Die Dreitheilung der Mensa, die Zweitheilung des Retabels, die Fünftheilung des Aufsatzes ergänzen sich entsprechend ihren Silhouetten, und neben dem durch den Pfeiler verlangten Aufstreben kommt die Horinzontale in hinreichendem Mafse zur Geltung. Und wie die Architektur ihr Recht erhält, so gliedern sich ihr die Erzeugnisse des Meifsels und des Pinsels ein, die zugleich an stilistischer Korrektheit nichts zu wünschen übrig lassen, durchaus selbstständige Schöpfungen im Geiste der alten Denkmäler.

Soll dem Altar für die Dauer der Celebration ein gewisser Schutz gewährt werden, so können zu beiden Seiten an eisengeschmiedeten Armen angehängte Teppiche vorgezogen werden, die mit romanischen Thier- und Pflanzenmusterungen verziert sind, in Wolle oder Seide gewebt, (wie die Industrie sie vereinzelt nach guten Vorbildern liefert), oder auch in derber Technik gestickt.

Der romanische Seitenaltar ist eine Aufgabe, deren Schwierigkeit offenbar von der Mehrzahl derjenigen nicht erkannt wird, welche an sie herantreten, zumal, wenn diese sich dagegen verwahren, nachzuahmen, ohne ihre diesbezügliche Qualifikation jemals nachgewiesen zu haben. — Dafs diese Aufgabe nicht selten für Barockkirchen gestellt wird, vielleicht gar, um einen Rokoko-Altar zu verdrängen, ist ein Unverstand, der endlich aufhören mufs. Schnütgen.

Der grofse Radleuchter im Dome zu Hildesheim.

(Mit 4 Abbildungen.)



rühmittelalterliche grofse Radleuchter haben sich im Aachener Münster, in der Abteikirche zu Komburg und im Dome zu Hildesheim erhalten. Von ihnen ist der letztgenannte nicht nur durch seine Gröfse, sondern auch durch die reiche Ausbildung der Einzelheiten der hervorragendste. Leider ist er wohl der am wenigsten gut erhaltene; ist doch sein Bestand durch die mangelhafte und sorglose Art der Befestigung der vielfach zerstörten Kupferblech-Verkleidung ernstlich gefährdet, sodafs von berufener Seite eine Wiederherstellung angeregt ist, um dadurch einem gänzlichen Verfall des hochbedeutsamen Kunstwerks vorzubeugen. Seltsamer Weise ist diese mit aller dem Kunstwerk schuldigen Vorsicht in's Werk gesetzte Absicht nicht ohne Widerspruch geblieben, wie dies in einer Zuschrift an die „Denkmalpflege“ zum Ausdruck gekommen ist.

Der Kronleuchter ist eine Stiftung des Bischofs Hezilo (1054—1079). Vorbilder dieser Krone mögen wohl in der von dem hl. Bischof Bernward der St. Michaelskirche geschenkten, jetzt nicht mehr vorhandenen Lichterkrone zu suchen sein, dann aber auch in der durch eine spätere Restauration veränderten, sonst noch gut erhaltenen sog. „kleinen Krone“ im Chore des Domes, die von dem Bischof Azelin (1044 bis 1054) herrührt.

Auch der grofse Radleuchter hat in den beinahe 1000 Jahren seines Bestehens manche Zerstörungen und, was noch schlimmer sein mag, mehrere Restaurationen erleben müssen. Dr. Krâtz berichtet in seinem Werk: „Der Dom zu Hildesheim“, dafs die Krone in der Stiftsfehde (1518—1523) vom Rath der Stadt Hildesheim zerbrochen und zur Zeit der Reformation, 1546 und nochmals 1595, von Frevlerhänden zerstört sei. Nach Dr. Bertram hat das Domcapitel zur Zeit der Stiftsfehde die grofsen silbernen Platten aus der grofsen Krone genommen, um damit Reuter und Knechte, welche dem Bischof gedient, zu lohnen. (Geschichtliche Nachrichten über die beiden Radleuchter im Dome zu H.; St. Bernwardsblatt 1900.) Im Jahre 1601 wurde die Krone durch den Goldschmied Seb. Korber wieder hergestellt. Worin diese Herstellung, welche (nach Dr. Krâtz) durch ein in der Mittelkugel vorgefundenes Schriftstück beglaubigt ist, bestanden hat, ist nicht bekannt. Auch den Schweden, welche im 30jährigen Kriege Hildesheim besetzten, wird eine Zerstörung des Kronleuchters zugeschrieben. Im Jahre 1818 liefs dann der Domvicar Todt die Krone durch einen Klempner ausbessern; leider geschah diese Restauration, bei der vermuthlich verschiedene nicht mehr gut erhaltene Theile verloren gingen, in wenig sorgfältiger Weise. Der Klempner zerschnitt die ein laufendes Ornament darstellenden Kupferstreifen der Länge nach, und stellte auf diese Weise zwei Ornamentstreifen her, die er dann wieder auf dem Reifen befestigte; an die ursprüngliche Stelle dieser Ornamente setzte er Streifen von Weifsblech, die mit einem Muster von Kreuzen und Sternen durchlocht waren. Ebenso rücksichtslos verfuhr er mit dem den ganzen Reifen umgebenden, wulstförmigen, getriebenen Ornament; die mit einem zarten Muster verzierten runden Flankirthürmchen neben den Thoren ersetzte er an mehreren Stellen durch kupferne Röhren, überhaupt geschah die Ergänzung der fehlenden oder zerstörten Theile nicht durch Nachbildung nach den vorhandenen Mustern, sondern durch willkürliche Zuthaten nüchternster Form; statt der alten Befestigung der Blechbekleidung mittels Niete wählte man ein einfacheres Verfahren: Anbinden mit Draht. Und doch müssen wir dem Domvicar Todt und seinem Klempner noch dankbar sein für diese Restauration, da sonst der Kronleuchter vielleicht ganz aus dem Dome entfernt und verloren gegangen wäre. Hatte doch das Domcapitel im Jahre 1737 schon die Beseitigung der Krone beschlossen, um dafür 8 Bronze-Kronleuchter anbringen zu lassen, nur wegen der Höhe der hierzu erforderlichen Kosten nahm man hiervon Abstand. (Vergl. Abb. 1, Grundrifs des Radleuchters und Abb. 2, Gesammtansicht des Radleuchters in seinem jetzigen Zustande.)

Der heutige Zustand des Radleuchters ist selbstverständlich in Folge der vielen Zerstörungen und Beraubungen wie der zweimaligen Restauration ein ganz anderer wie zur Zeit, als er die vom hl. Bernward gegründete

Kunstwerkstatt verlassen hatte. Heute zeigt er sich als ein 6,2 *m* im Durchmesser haltender, 0,5 *m* hoher, mit vergoldetem Kupferblech bekleideter Reif, an welchem, mit einander abwechselnd, 12 Thore und 12 Thürme angebracht sind. Der eigentliche Reif, soweit kranz bekrönt, auf den Zinnen sind, von vergoldeten Röhren gehalten, die Lichterträger angebracht. Die „Thürme", wie wir fortan die 1 *m* hohen Architekturformen nennen wollen, zum Unterschied von den 0,5 *m* hohen „Thoren" haben zweierlei verschiedene Ausbildung in

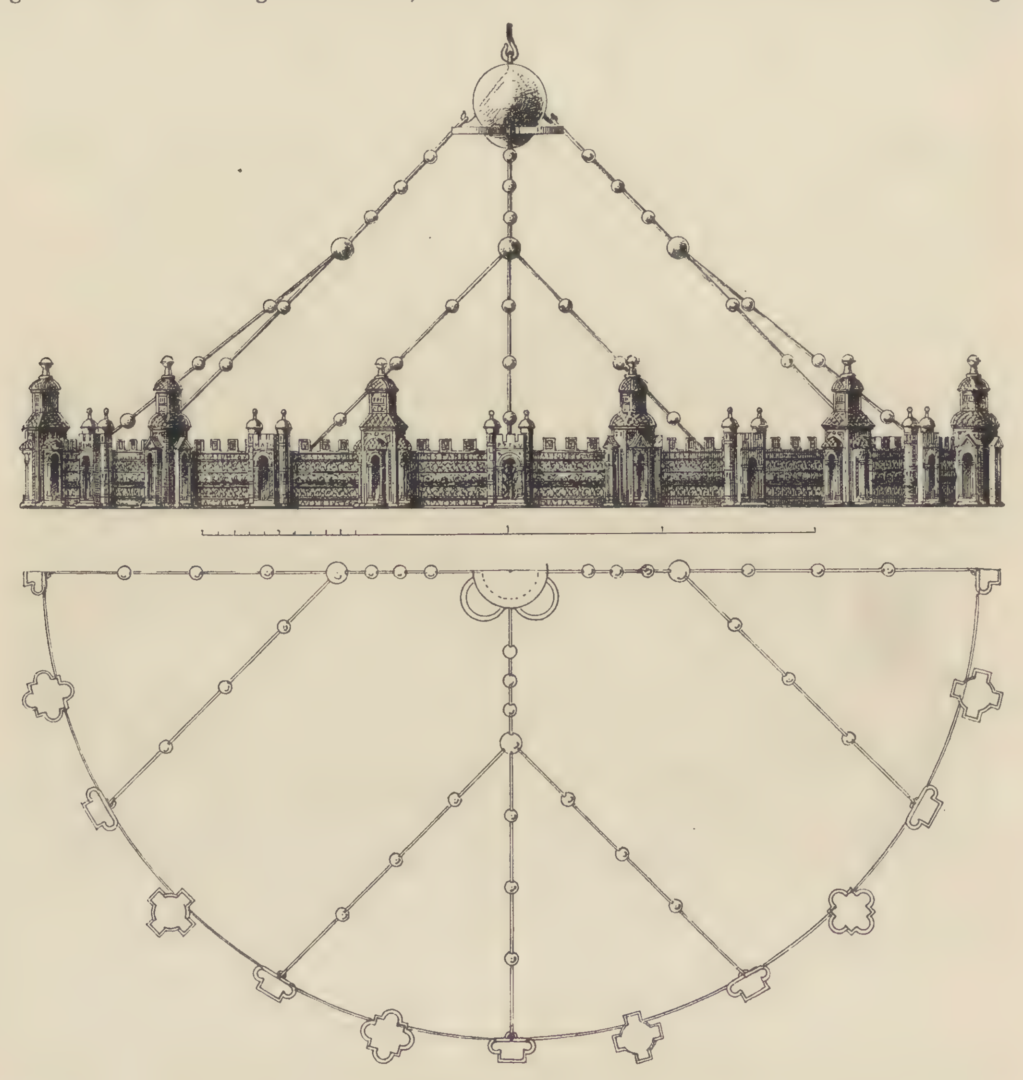


Abb. 1. Geometrische Ansicht und Grundrifs des Radleuchters im Dome zu Hildesheim. (Rekonstruktion.)

er nicht von den Thoren und Thurmbauten verdeckt ist, hat in der Mitte einen getriebenen, mit fortlaufendem Rankenornament verzierten, beinahe halbkreisförmigen Wulst, der obere und untere Rand des Reifs wird von einem glatten Schriftstreifen gebildet; zwischen dem Wulst und dem oberen und unteren Rand ist je ein Streifen von Weifsblech mit eingehauenen Sternen und Kreuzen angebracht; der obere Rand ist noch von einem Zinnen-

wechelseitiger Anordnung. Einmal sind es Bauwerke von quadratischem Grundrifs, einem höheren Untergeschofs und niedrigerem, eingezogenen Obergeschofs; vor dem Untergeschofs sind auf allen vier Seiten halbkreisförmige, kuppelgekrönte Apsiden vorgelegt, mit offenem Portal; das etwas verjüngte Obergeschofs zeigt auf allen vier Seiten eine Säulenarcatur, hierauf ruht das geschindelte Dach mit einem kugelförmigen Knauf gekrönt. Das Innere der Thürme ist

leer, der Boden wird von einer durchbrochenen, mit einem schön gezeichneten Flachornament versehenen Platte gebildet. Die Anbringung an dem Reif ist derartig, dafs drei Apsiden auf der äusseren, eine auf der inneren Peripherie liegen.

Das andere Mal haben die Thore kreisrunden Grundrifs, und sind ihnen rechteckige, giebelgekrönte Apsiden vorgelegt, an dem Giebel mit den Namen der Propheten und der Tugenden versehen; das obere, verjüngte Geschofs ist heute mit einer nichtssagenden Weifsblechfüllung versehen, während es früher vermuthlich eine ähnliche Säulenarcatur wie die Rundthürme haben in der Mitte und an der oberen Endigung eine offene Säulenarcatur, die übrigen Flächen sind mit einem feinen Teppich-Muster braun auf Gold belebt. Während die gröfser gebildeten Thürme auch an der inneren Peripherie hervortreten, sind die kleineren Thore nur an dem äusseren Rande der Peripherie angebracht; ihre mit dem Reif bündig liegende Rückwand wird von einer mit durchbrochenem Ornament versehenen Tafel gebildet. An sechs von den zwölf Thoren sind noch die ursprünglichen Flankirthürmchen vorhanden, an den übrigen sind sie bei der Restauration durch roh gebildete Kupferröhren ersetzt.

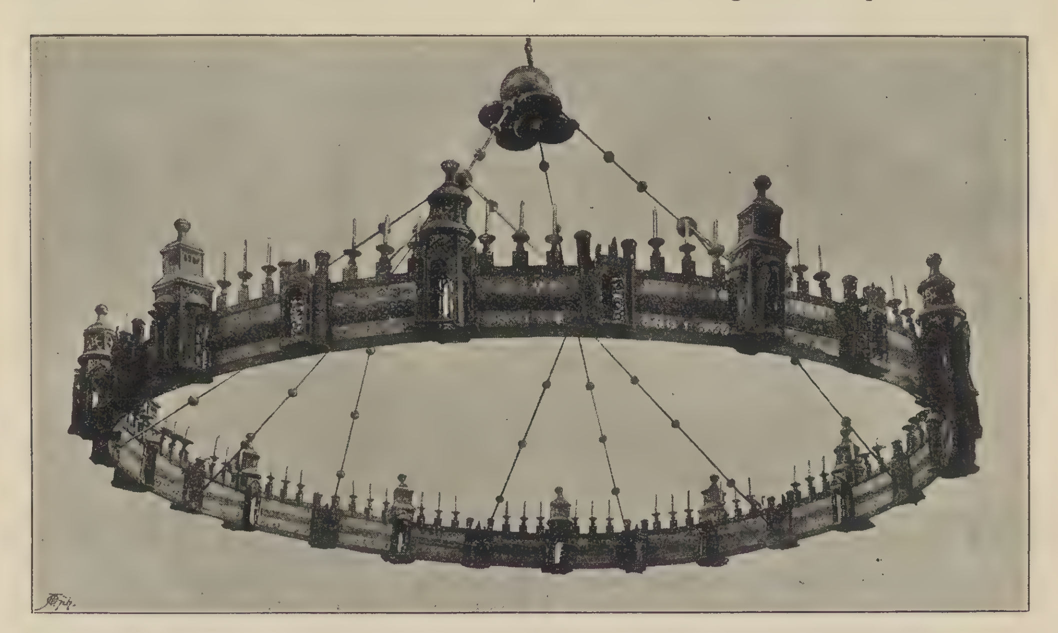


Abb. 2. Gesammtansicht des Radleuchters im Dome zu Hildesheim.

rechteckigen Thürme enthielt; hierauf ruht eine geschindelte Kuppel mit Knauf. Der Boden wird wieder von einer durchbrochenen Platte gebildet. Die Anbringung an dem Reif ist in der Weise erfolgt, dafs drei Apsiden wieder an der äufseren, eine an der inneren Peripherie liegen. Die Thürme sind im Innern leer, die portalähnlichen Oeffnungen gestatten freien Durchblick.

Mit den Thürmen wechseln die 0,5 *m* hohen Thore; sie werden gebildet von dem eigentlichen Thorbau mit rechteckigem Grundrifs, und flankirt von zwei Rundthürmchen. Der Thorbau hat ein von Säulen eingefafstes Portal, und ist mit glatten Zinnen bekrönt, unter diesen steht der Name eines Apostels. Die (Vergl. Abb. 4, Theilansicht des Radleuchters in seinem jetzigen Zustande.)

An dem oberen Kupferstreifen, unter den Zinnen steht die herumlaufende Inschrift:

Urbs est sublimis. Miris fabricata fuguris.
Undique perfecta. Fidei compagine juncta.
Cujus vestibulo: Vetus et novus excubat ordo.
Germine virtutum. Que mire surgit in altum.
Floribus hic vivis animarum. Curia lucis.
Ante dei faciem. Divinum spirat odorem.
Auctores operis. Toga vestit candida pacis.
Hos pater et verbum. Cives et spiritus horum.
Unus et ipse regit. Qui quod sunt ipse creavit.
In virtute sua. Solis sol lucet in illa.
Mystica discernit. Tenet. Aspicit. Omnia novit.
Et solium regni cordis locat in penetrali.

An den unteren Streifen steht:
Mater justitie. Via vite. Gratia culpe.
Da pater eterne. Patris unice. Spiritus alme.
Hezilo pars oneris. Per te quoque pars sit honoris.
Et spes atque fides. Et amoris ut actio perpes.
Hunc regat ad speciem. Det pacis visio pacem.
Ut prudens. Fortis. Justus. Moderamine mitis.
Sed mundus corde. Sanctus re. Justus in ore.
Hic serat. Atque metat. Quod lucis in horrea cedat.
Consumens ignis. Consumdt et omnia carnis.
Ne careat patria. Via labilis urgeat ista.
Jstius ornatus. Pia virgo suscipe munus.
Fiat odor sponso. Super omnia balsama Christo.

Auf dem oberen Zinnenkranz sind 72 Lichthalter angebracht. Sie bestehen aus einer kelchartigen Lichtertülle, welche auf einer 2 *cm* im Durchmesser haltenden kupfervergoldeten Röhre sitzt. Die Röhren sind heute mit einer Holzspindel ausgefüllt und mittels Schrauben an den Zinnen befestigt. Allem Anschein nach sind die Lichtträger alt und von der ursprünglichen Anfertigung der Krone herrührend, allerdings ihre Anbringung an dieser Stelle und die Art ihrer Befestigung kann man nicht als die alte, ursprüngliche gelten lassen.





Abb. 3. Theilansicht des Radleuchters: Rekonstruktion.

An den 12 Thoren stehen die Namen von 24 Propheten mit denen der 24 Tugenden, an den 12 Thürmen stehen die Namen der 12 Apostel. An der Innenseite des Reifs sieht man die oben erwähnten, aus der Peripherie vortretenden Apsiden, sowie die durchbrochenen Rückseiten der Thore. Zwischen diesen liegt der glatte Reif aus Weifsblech gebildet; entsprechend dem Wulst an der Vorderseite sind hier bei der Umarbeitung im Jahre 1818 vergoldete Ornamentstreifen angebracht, die ursprünglich an der Aufsenseite ihren Platz hatten. Zum Theil sind diese Ornamentstreifen aus zerschnittenen Mustern hergestellt und mit anderen Resten zusammengestellt.

Das constructive Gerüst des Reifens wird aus zwei 5 : 1 *cm* starken Flacheisen gebildet, welche zwölfmal, an den Thoren durch senkrechte Eisen verbunden sind. Diese senkrechten Eisen haben oben eine bajonetartig gebildete Spitze (zur Aufnahme einer Engelfigur), und in der Mitte eine Oese, an der das Eisengestänge hängt. Je drei dieser mit vergoldeten Kugeln verzierten Gestänge vereinigen

sich zu einem der vier Hauptgestänge, welche an einer gröfseren goldenen Kugel, die unterwärts eine vierpafsähnliche Platte trägt, befestigt sind.

Das vergoldete Kupferblech, aus welchem die Bekleidung des Reifens und die Architekturgebilde hergestellt sind, hat folgende Stärken: Die tragenden Theile, die Ecken an den Thürmen und Thoren, die Rundstäbe daselbst und die Zinnen: 0,5 *mm*; die Böden in den Thürmen und Thoren 0,3 *mm*; alle übrigen Theile, die getriebenen Ornamente, der Wulst an der Aufsenseite und die Füllungen an Thoren und Thürmen: 0,2 *mm*.

Die Kupferbleche sind, wie schon bemerkt, entweder getrieben, oder sie sind mit einem scharfen Instrument von der Rückseite in der Weise behandelt, dafs sich scharfe Grate bilden, welche z. B. die Blattrippen und dergl. markiren, oder sie sind auch, wie z. B. die Boden der Thürme glatt und den Ornamentlinien folgend, mit Ausschnitten versehen; alles ist mit starker Feuervergoldung bedeckt. Doch nicht überall ist das Gold aufgetragen, sondern an einzelnen Stellen ist es ausgespart. Bei der Behandlung im Feuer sind diese nicht von dem Goldamalgam bedeckten Stellen gebräunt, und zwar in einem tiefen Rothbraun, das von Dr. Bock mit dem Namen email brun belegt ist. Dieses email brun zeigt sich auf allen beim Treiben erhöht gebildeten Stellen, auf den Graten, und trägt ganz besonders zur klaren Wirkung des Ornaments und Unterbrechung in dem Goldton bei. Dafs diese braunen Striche, die Aderung auf den Blattgebilden, die Zeichnung der Augen und Haarlocken an den Drachen, die Zeichnung der Dachschindeln u. s. w. nicht etwa unabsichtlich beim Putzen des Leuchters entstanden sein kann, wie wohl angenommen wurde, wird bei genauer Betrachtung der Einzelheiten sofort klar, denn solche regelmässigen, der Ornamentzeichnung scharf folgenden Linien entstehen nicht durch Putzen. Der runde Wulst in der Mitte des Reifs, der doch wohl die beste Angriffsfläche für den Putzer ge-

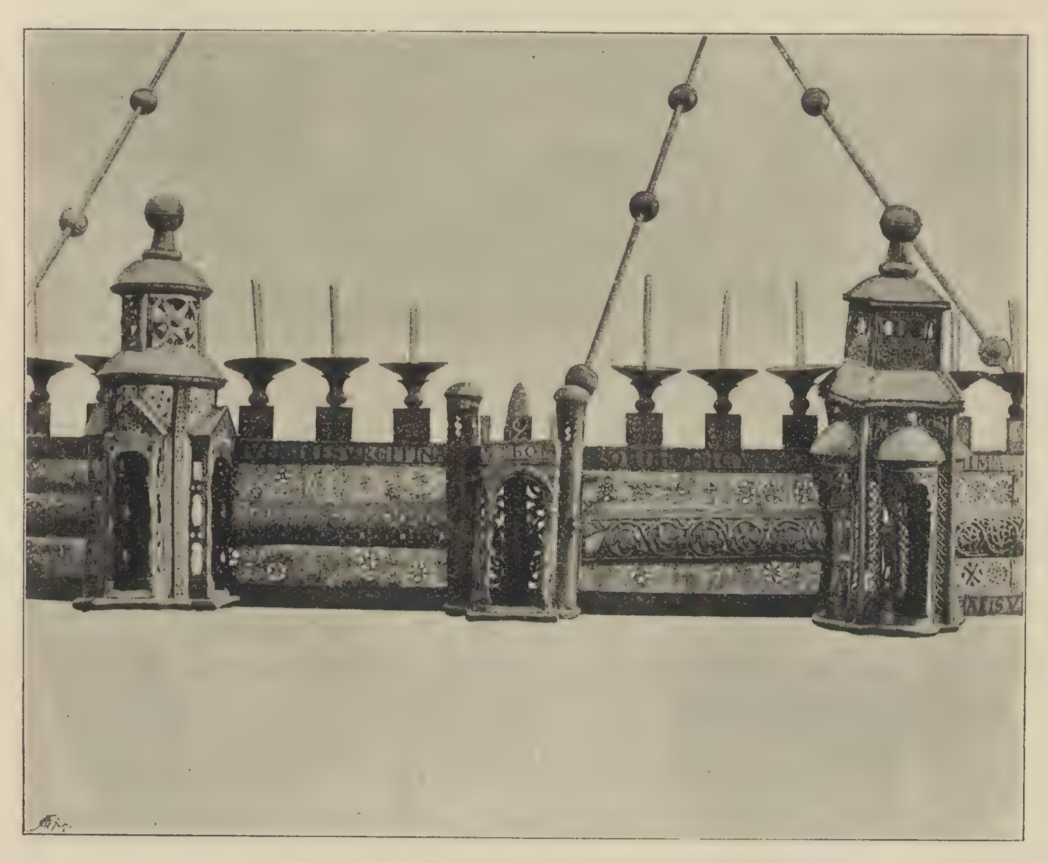


Abb. 4. Theilansicht des Radleuchters in seinem jetzigen Zustande.

geben hätte, weist übrigens das email brun nicht auf, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil hier die Ranken und Früchte körperlich nachgebildet sind, und durch den so sich bildenden Kernschatten und die à jour-Behandlung des Wulstes für eine kräftige Wirkung der Zeichnung gesorgt ist.

Durch das warme Braun dieser mit email brun bezeichneten Färbung wird eine sehr lebhafte, die Linienführung des Ornaments kräftig hervorhebende Wirkung erreicht. Besonders schön macht sich die Abwechselung zwischen Braun und Gold bemerkbar auf den Flachornamenten der Böden an Thoren und Thürmen, an den Zinnen des Reifs, an der Arcadenstellung der Thürme und an der teppichartigen Musterung der Flankirthürmchen der Apostelthore. Ebenfalls sind die sämmtlichen Inschriften auf diese Weise gebildet und kommen durch den Farbengegensatz schön zur Geltung.

Leider hat dem Restaurator vom Jahre 1818 der milde braune Ton nicht genügt, an verschiedenen Stellen, so an den Zinnen, am Schriftkranz und an den Rücktafeln der Thore ist das Braun mit schwarzem Lack nachgemalt, doch ist dies mit grofser Ungeschicklichkeit ausgeführt.[1]) (Vergl. Abb. 3, Theilansicht: Rekonstruktion.)

Nachdem in den vorstehenden Zeilen der jetzige Zustand des Leuchters geschildert, soll in dem Folgenden versucht werden, die ursprüngliche Form wiederherzustellen. Die Zuthaten bei der Restauration im Jahre 1818 durch den Domvicar Todt lassen sich leicht erkennen an dem Fehlen der Vergoldung und an der rohen, geistlosen Zeichnung der von ihm neu angebrachten Metalltheile. Zweifellos ist alles Weifsblech und unvergoldetes Messing eine Zuthat vom Jahre 1818. Die vermuthlich alte Form des Leuchters, insbesondere des Reifs ist auf der Abbildung zur Darstellung gebracht. Der obere und untere Rand wird von dem Schriftband gebildet, in der Mitte der Wulst in getriebener Arbeit; über und unter dem Wulst ein durchbrochenes laufendes Flachornament, das jetzt auf der Innenseite des Reifs angeheftet ist. Die Stelle des Wulstes ist als richtig zu beweisen, da an der Ansatzstelle des Wulstes an den Flankirthürmchen die Vergoldung hier ausgespart ist. Oberhalb und unterhalb des Wulstes sehen wir auf der Abbildung ein fortlaufendes Flachornament, dasfelbe, welches heute auf der Innenseite des Reifs, gröfstentheils zerschnitten, angeheftet ist. Wie Professor Küsthardt in Hildesheim, der in den 60er Jahren des verflossenen Jahrhunderts eine Kopie des Kronleuchters für das South Kensington-Museum in London anfertigte, durch Vergleiche und Messungen festgestellt hat, gehören diese Stücke nicht an die Innenseite, sondern an die Aufsenseite, und können, wie aus der Anzahl der noch vorhandenen Theile nachweisbar ist, nur über und unter dem Wulst ihren Platz gehabt haben. Die Rückseite des Reifs wird, wie Dr. Bertram auch in der oben genannten Veröffentlichung ausführt, mit Silberplatten belegt gewesen sein, die in der Stiftsfehde vom Domcapitel abgenommen sind, um damit die Kriegsknechte zu lohnen. Diese Ausbildung der Innenseite hat wieder ihr Vorbild in der kleinen, älteren Krone im Domchor, wo die Innenseite noch heute mit glatten Kupferplatten belegt ist. Von den rechteckigen Thürmen mit runden Apsiden ist noch die Mehrzahl wohl erhalten, sodafs ihre Wiederherstellung mit voller Sicherheit in dem alten Geiste erfolgen kann. Anders ist es mit der Frage, wie das Innere der Thürme gestaltet war: Ist es leer gewesen, sodafs man durch die Portale hindurchschauen konnte, oder war das Innere mit irgend etwas ausgestattet? Man war versucht, sie als Aufstellungsort für plastische Bildwerke anzunehmen. Dagegen spricht jedoch der Umstand, dafs der durchbrochene, aus schwachem Kupferblech gebildete Boden hierfür nicht geeignet war. Vielleicht waren Lichter oder Lampen in ihnen aufgestellt? Auch hiergegen spricht der Befund, denn abgesehen davon, dafs keinerlei Vorrichtung für derartige Geräthe bemerkbar ist, hätten brennende Lichter oder Lampen im Laufe der Jahrhunderte wohl Rufs oder Schwalg verursacht; das Innere, besonders die Dächer der Kuppeln und Apsiden sind an der Innenseite durchaus nicht geschwärzt, sondern zeigen noch das reine Kupferroth. An den Rändern der Portale sind noch Lochungen, ähnlich Nietlöchern, bemerkbar. Hieraus kann gefolgert werden, dafs hier in den Portalöffnungen irgend etwas, vielleicht eine leichte Metalltafel ange-

[1]) [Eingehende Mittheilungen über diese Schmelzfirnifs-Technik in »Kunst und Gewerbe« (Nürnberg 1886) S. 194—199: Das sogen. émail brun; von Schnütgen. D. H.]

bracht war. Ein Vergleich mit der Azelin'schen Krone im Chor bringt auf die Vermuthung, dafs die Portalöffnungen ähnlich wie in jener Krone noch heute zu sehen, mit Metallblech, nach Art einer Nische, geschlossen war. Allerdings ist die Nischenfüllung nicht mehr die ursprüngliche, sondern die spätgothischen Einzelheiten lassen auf eine spätere Ergänzung schliefsen, die jedoch wahrscheinlich dem älteren Vorbild nachgebildet sind. — Eine weitere Frage ist, ob sämmtliche 12 Thore von runden Flankirungsthürmchen begleitet waren. Auffallend ist nämlich, dafs gerade die eine Hälfte der 12 Thore mit den ursprünglichen fein gezeichneten Thürmchen ausgestaltet ist, während die anderen 6 mit rohen Kupferröhren, vom Jahre 1818 herrührend, versehen sind. Sollten diese etwa nach dem Vorbild der kleinen Krone im Chor mit anders geformten, etwa aus dem Achteck gebildeten, ausgestaltet gewesen sein? Ferner ist nicht unbedingt zweifellos die Frage zu bestimmen, wo ursprünglich die Lichtträger gesessen haben. Jetzt sind sie bekanntlich hinter den Zinnen am obern Ende des Reifs angebracht; wenn auch zuzugeben ist, dafs die jetzige Stelle zweckmäfsig gewählt ist für die Beleuchtung der Kirche, so spricht doch die Art der Anbringung sehr dagegen, dafs dies die ursprüngliche Form sei. Denn dem ästhetischen Gefühl genügt die Anbringung der röhrenförmigen Leuchterhalter an der Rückfläche der Zinnen in keiner Weise; das untere Ende der Kupferröhren ist ohne Schlufs und Deckung. Es ist schwer anzunehmen, dafs diese Befestigung die ursprüngliche gewesen ist. Auch der Umstand, dafs an jeder Röhre noch drei unbenutzte Durchlochungen vorhanden sind, läfst eine andere Anbringung vermuthen. Wie und wo, ist vorläufig noch räthselhaft. Für die jetzige Anbringung der Leuchter auf der Peripherie haben wir allerdings in den beiden noch erhaltenen Radleuchtern zu Aachen und Komburg, sowie in der kleinen Krone im Chore zu Hildesheim, wo die Leuchter auf blattähnlichen Gebilden sitzen, Beispiele. Gelegentlich der vorzunehmenden Restauration des Kronleuchters ist der Gedanke angeregt, statt der Kerzenbeleuchtung electrisches Licht zu verwenden. Man würde dadurch die Lichterträger mit ihrer nicht schönen Befestigung entbehrlich machen, und ferner den Kronleuchter vor Beschädigungen und Verunreinigungen, die beim Anzünden und Löschen der Kerzen unvermeidlich sind, bewahren. Um jedoch Mifsverständnissen vorzubeugen, soll von vornherein bemerkt werden, dafs die Frage nur aus praktischen Gründen aufgeworfen wurde, und noch weit von Verwirklichung entfernt ist.

Aufser den Kerzen an der Peripherie hatte der Kronleuchter noch eine andere Lichtquelle, eine im Centrum des Reifs, unter der grofsen Kugel hängende Leuchte. In einer Urkunde vom Jahre 1442 stiftete Hermann Knyghe, Domherr zu Hildesheim, eine jährliche Rente, zu zahlen auf St. Michaelis Tag, *„to dem lechte, dat hanget midden in unserem dome in der groten kronen, dat lecht darmede to holdende und to beternde und ewigliken to bernende."* (Nach einer gütigen Mittheilung von Dr. Bertram.) Es mag dies *„lecht"* wohl eine Oellampe gewesen sein, die, nach Art der Ewigen Lampen gebildet, mitten in der Krone hing. Ebenfalls verschwunden sind die am Radleuchter zu den hohen Festzeiten angebrachten Engelfiguren. Nach einer Urkunde stiftete der Domvicar Diedrich Schütte im Jahre 1411 für den weifsen Sonntag eine hochfestliche Feier und bestimmte dabei, dafs: *„de groten kronen mid den enghelen . . . . to tzyrende."* Wo diese Engelfiguren angebracht wurden, ist mit einiger Sicherheit wohl anzugeben. Eine früher verbreitete Ansicht, dafs sie in den Nischen der Thürme oder Thore gestanden, ist deshalb haltlos, weil diese zu klein, und der von schwachem Blech gebildete Boden zum Tragen solcher Gegenstände nicht geeignet ist. Eine andere Vermuthung hat jedoch viel für sich, nämlich, dafs sie oberhalb der 12 Thore angebracht waren. Hier sind noch heute eiserne, mit dem Eisengerüst des Reifs fest verbundene, bajonetartige Zapfen angebracht, welche zum Aufstecken von Metallfiguren augenscheinlich recht geeignet sind, und aufser diesem keinen Zweck gehabt haben können.

In den obigen Zeilen ist es versucht, die ehemalige Form des Leuchters aus den heute noch vorhandenen Resten und Bestandtheilen zu rekonstruiren und für die eingeleitete Restauration einige Fingerzeige zu geben. Möge es ein kleiner Beitrag sein zur Klärung über die verschiedenen noch dunkelen Fragen, betreffend den ursprünglichen Zustand des Leuchters!

Hildesheim. R. Herzig.

Die Stola des Erzbischofs Theodorich II. von Trier.

(Mit Abbildung.)



Bei den Arbeiten, welche 1898 im Dom zu Trier behufs Restauration des Lettners und Schaffung eines Eingangs in die freigelegte und wieder eingewölbte ältere Krypta statt hatten, ergab sich die Nothwendigkeit, einige der Gräber der Trierer Erzbischöfe zu öffnen. Das interessanteste Stück, welches man bei dieser Gelegenheit in denselben vorfand, waren die erheblichen Reste einer Stola. Sie wurden im Grabe Theodorichs II. († 1242) angetroffen. Leider gelang es mir beim Zustande der Stola nicht, eine zur zinkographischen Reproduktion geeignete Photographie derselben anzufertigen.

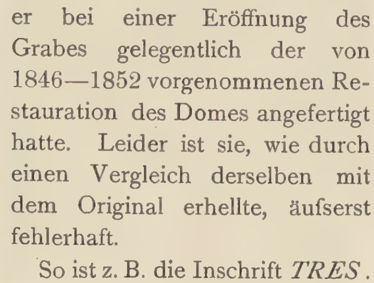


Stola des hl. Bernulf.

Die Farbe der Stola scheint ursprünglich ein sattes Roth gewesen zu sein, das indessen durch den Einflufs der Feuchtigkeit und des Moders in Braun übergegangen ist. Das Ornatstück ist als Band hergestellt und zwar stellt es, textil betrachtet, ein durch die Kette gebildetes Köpergewebe dar, bei dem die sehr kräftigen Kettenfäden auf der Oberseite allemal zwei, auf der Unterseite einen Einschlagfaden decken, also über zwei Fäden des Einschlages herüberspringen und vom dritten gebunden werden.

Die Musterung sowohl der Stola wie ihres Endstückes ist in Gold ausgeführt. Die Goldfäden bestehen aus seidener Seele, die von einer ungemein kräftig vergoldeten Silberlan umsponnen ist. Das Dessin des nach unten sich etwas erweiternden Endansatzes stellt das bei den Borden des XIII. Jahrh. häufig vorkommende Flechtwerk dar, die Stola selbst schmücken in sich wiederholender Folge Szenen aus dem Leben Christi, die von einer doppelreihigen Unterschrift begleitet sind. Drei dieser Szenen: die Himmelfahrt, *ASCENSUS IN CELVM,* die Frauen am Grabe, *TRES* · *M*(ariae) . *IT*(urae oder er?) *A*(d) *MONVM*(en)*TV*(m) und die Abfahrt zur Vorhölle, *DESC*(e)*N*(u)*S XRI*(sti) *AD I*(n)*FEROS*, sind relativ gut erhalten. Weniger läfst sich das von einer vierten behaupten, welche Christus am Kreuz darstellt. Eine fünfte ist nicht mehr genügend erkennbar. Auf eine nähere Beschreibung der Darstellungen brauche ich nicht einzugehen, da dieselben sich ganz im Banne des Bilderkreises aus der Entstehungszeit der Stola halten und darum ikonographisch nichts neues bieten. Das Endstück der Stola ist mit langen Fransen versehen.

Eine Abbildung des äufserst beachtenswerthen Gewandstückes findet sich in v. Wilmowsky's Schrift »Die historisch-denkwürdigen Grabstätten der Erzbischöfe im Dome zu Trier« Tfl. 6 (vergl. S. 17). Es wird hier irriger Weise Beomund II. († 1367) zugeschrieben, während es in der That volle fünf Viertel Jahrhundert älter ist.



Die Abbildung, welche der Verfasser von der Stola gibt, beruht auf Skizzen, welche er bei einer Eröffnung des Grabes gelegentlich der von 1846—1852 vorgenommenen Restauration des Domes angefertigt hatte. Leider ist sie, wie durch einen Vergleich derselben mit dem Original erhellte, äufserst fehlerhaft.

So ist z. B. die Inschrift *TRES . M . IT A MONVMTV* bei v. Wilmowsky in *RESVR EX MONVM* verstümmelt. Beim „Abstieg zur Unterwelt" hat v. Wilmowsky die Figur der Eva, die bei ihm zwischen Adam und Christus steht, vollständig erfunden. Die Höllenpforten, oder was das

sonst ist, worauf der Heiland steht, hat er in die Füfse desselben umphantasirt. Der Höllendrache, in dessen Rachen Christus die Kreuzeslanze stöfst, ist zu einem Löwen geworden, der dem Beschauer sein Gesicht zuwendet. Am besten sind, wenngleich immer noch mangelhaft, die „drei Marien am Grabe". Bei der Himmelfahrtsszene hat v. Wilmowsky einen der Zeugen des Geheimnisses völlig ausgelassen, die Figuren auf ein verschiedenes Planum gestellt und den Engel, der die Jünger tröstet, zu einem Zuschauer gemacht. Dafs er dem Auffahrenden und den die Mandorla haltenden Engel Schuhe statt blofser Füfse angezeichnet hat, ist noch ein kleiner Verstofs. Die Umbordung der Stola ist ganz ausgelassen, der Stil der bildlichen Darstellungen absolut und in keiner Weise wiedergegeben. Es wäre in der That zu wünschen, dafs an Stelle der gänzlich ungenügenden v. Wilmowsky'schen Abbildung eine neue korrekte Zeichnung der Stola angefertigt würde, ehe letztere ganz zu Grunde geht.

Beachtung verdient die Ungleichheit, welche in Bezug auf die Höhe der nämlichen Szenen besteht. Die Differenz ist theilweise recht beträchtlich. Ueberhaupt ist es dem Meister auf eine saubere, gleichmäfsige Arbeit nicht angekommen. Interessant ist ferner, dafs die Darstellungen des einen Streifens, die Schrift nicht ausgeschlossen, auf dem andern völlig umgekehrt erscheinen. Ob das der Symmetrie halber mit Absicht geschehen ist oder ob der Grund in gewissen mechanischen Einrichtungen des Webstuhles lag, auf dem die Stola hergestellt wurde, ist schwer zu sagen. Eigenthümlich ist die Sache jedenfalls.

Ein der Trierer Stola verwandtes Ornatstück wird zu Utrecht im Archiv der „bisschoppelijke (jansenistischen) Kleresie" aufbewahrt. Es gilt als Stola des hl. Bernulf († 1054). Wir fügen von ihr eine theilweise Abbildung an, die nach einer von Maler Kleinertz seiner Zeit angefertigten und im »Het Gildeboek« Bd. II, S. 1 ff. und Tfl. 2 veröffentlichten farbigen Kopie hergestellt ist. Die auf ihr sich wiederholende Folge von Szenen setzt sich zusammen aus der Verkündigung, der Geburt, der Anbetung durch die Weisen, Christus am Kreuz, die Frauen am Grabe, Christus und Maria Magdalena (Auferstehung), Himmelfahrt und Glorie Christi. Eine gewisse Aehnlichkeit zwischen der Trierer und der Utrechter Stola ist unverkennbar. Dabei bestehen allerdings andererseits bedeutende Verschiedenheiten. Es sind nicht nur dieselben Scenen ikonographisch sehr ungleich behandelt, sondern es sind auch die bildlichen Darstellungen der Trierer Stola weit durchgebildeter und edler, als das kindlich naive und ganz unbeholfene Bildwerk ihres Utrechter Gegenstückes.

Jedenfalls glaube ich nicht, dafs die Trierer und die Utrechter Stola zeitlich soweit auseinander liegen, wie solches die Verschiedenheit in der zeichnerischen Vollendung vermuthen lassen könnte und wie es nach der Utrechter Tradition der Fall wäre. Vielfache Erfahrung hat mich belehrt, dafs die sog. Ueberlieferungen, welche Gewänder bestimmten Personen zuweisen, sehr unzuverlässig sind.[1])

Ueber den Ursprungsort der Stola Theodorichs wage ich Vermuthungen nicht aufzustellen. Insbesondere mufs ich es dahin gestellt sein lassen, ob sie, wie man allerdings anzunehmen geneigt sein möchte, palermitanischer Provenienz ist.

Zum Schlusse noch eine praktische Frage. Sollte es sich nicht empfehlen, von neuem Stolen nach Art der Trierer und Utrechter Stola, natürlich mit korrekteren Dessins, herzustellen? Die Dutzendwaare, die heute mittelst der Maschinenstickerei en masse fabrizirt wird, ist denn doch ein zu geist- und werthloses Zeug. Man hat mit Erfolg angefangen, die in der Technik der Kölner Borten gewebten Stolen zu reproduziren. Sollte es sich nicht der Mühe verlohnen, auch nach dem Vorbild der Trierer und Utrechter Stola wiederum Stolen zu weben?

Joseph Braun S. J.

[1]) Unter den bei der Untersuchung der Kaisergräber im Dom zu Speyer (vergl. Grauert »Die Kaisergräber im Dome zu Speyer.« Bericht über ihre Oeffnung im August 1900; Sitzungsberichte der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften, S. 539 bis 617) gefundenen Gewandstücken sah ich, Dank der Güte des Herrn Bibliothekars Dr. W. Schmidt, im Nationalmuseum zu München gelegentlich des Gelehrtenkongresses, den Rest einer Stola, die ebenfalls dem Anfange des XIII. Jahrh. angehört und in Zeichnung wie Technik derjenigen Theodorichs sehr verwandt ist, aber, so viel ich mich erinnere, nur eine Standfigur in der Wiederholung zeigt. Da eine illustrirte Veröffentlichung dieser merkwürdigen Grabfunde bevorsteht, so wird gewifs auch diesem Reste eine Abbildung gewidmet werden. D. H.

Bücherschau.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. I. Das Alterthum. VI. Auflage, neubearbeitet von Adolf Michaelis. Mit 652 Abbildungen im Text und 8 Farbendrucken. E. A. Seemann. Leipzig 1901. (Preis geb. 8 Mk.)

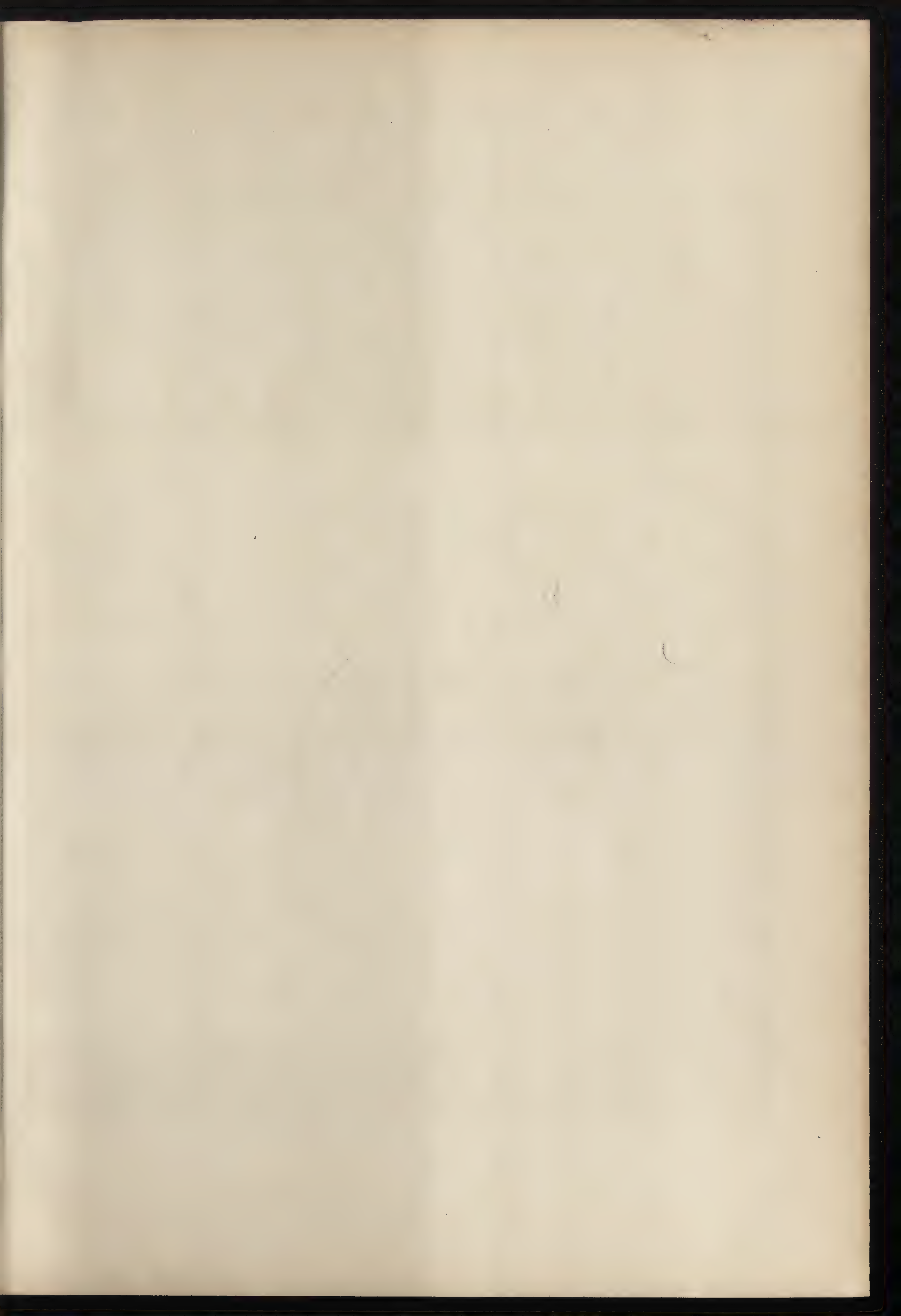
Der beste Beweis für die Vorzüglichkeit des vorliegenden Handbuches (dessen V. Auflage in Bd. XI. Sp. 278 dieser Zeitschrift angezeigt wurde), ist die Thatsache, dafs es, trotz der mafslosen Konkurrenz, in so kurzen Zwischenräumen neue Auflagen erlebt. Diese verdankt es dem vortrefflichen Kern, wie ihn eben nur Springers Genialität zu schaffen vermochte, und dessen ungemein geschickte Ergänzung durch den Verleger, der dieselbe in die geeigneten Hände zu legen und das seit Springer's Tode erheblich vermehrte und verbesserte Illustrationsmaterial in vollendeter Form zu beschaffen versteht. — Von dem I. Theil, dessen Bearbeitung Professor Michaelis in Strafsburg, ein Freund des Verfassers, übernommen hatte, liegt bereits die VI. Auflage vor, die abermals als eine erheblich vermehrte, sogar als neubearbeitete bezeichnet werden darf, was schon der Zuwachs von 90 Textseiten, 155 Abbildungen und 6 Farbentafeln sofort erkennen läfst. Gerade auf dem Gebiete der antiken Kunst ist ja in den letzten Jahren die Forschung sehr erfolgreich gewesen und der Neubearbeiter, der hinsichtlich der altgriechischen und römischen Kunst selbst aus dem Vollen schöpft, hat sich für die ägyptische Kunstgeschichte die Mitwirkung des Professors Spiegelberg zu sichern gewufst, so dafs auch diese Parthie, deren Werthschätzung neuerdings erheblich zugenommen hat, ganz auf der Höhe steht. In abgeklärter Reife tritt überall das Urtheil entgegen, welches mit dem Einflufs, den es für die antike Kunst hinsichtlich des früheren Mittelalters und der Renaissance in Anspruch nimmt, gewifs im Rahmen der Objektivität bleibt. Und wie diese sich bewährt, so die ideale Auffassung, die als ein Erbstück Springer's betrachtet werden darf, und den Verzicht auf die Hineinziehung der prähistorischen Kunst erleichtert, trotz der Fortschritte, die ihre Erkenntnifs macht und trotz ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung. — Die Grenzen, die einem „Handbuch" nun einmal gesteckt bleiben, trotz der Erweiterung, haben in Bezug auf einzelne Territorien Beschränkungen auferlegt, die manchem deutschen Leser empfindlich sein mögen, weil sie gerade das Kunstschaffen in Deutschland, besonders am Rhein, betreffen. Gewifs ist hier die bildende Kunst zur Römerzeit über sekundäre Leistungen nicht hinausgediehen, aber eine etwas eingehendere Berücksichtigung derselben würde gewifs als dankbare Anregung von Manchem empfunden und begrüfst werden. — Geradezu musterhaft ist die in dieser Vollkommenheit hier wohl zum ersten Male angestrebte Verschmelzung von Illustration und Text, die als ungemein lehrhaft sich bewähren mufs, da das Wort allein vielfach unverstanden bleiben, das Bild allein blos oberflächliche Vorstellungen vermitteln, nur das unmittelbare Zusammenwirken von beiden das Verständnifs erschliefsen wird, welches hier mehr noch, als auf anderen Gebieten, die Vorbedingung ist für den Genufs. S.

Neue Kommunion-Andenken versendet die Verlagsanstalt Benziger & Co. in Einsiedeln. Dieselben stellen einen einfachen Kelch dar, der von Weintrauben und Aehren, oder von Engeln umgeben ist, sodann den Heiland als Jüngling oder als Mann mit Hostie und Kelch in der Hand, des ferneren knieende Knaben und Mädchen, denen Christus die hl. Kommunion reicht, endlich den Heiland, wie er mit dem Lebensbrod in der Hand an eine Thüre klopft und um Einlafs bittet. Diese letztere Darstellung verdient den Vorzug. — Die Figuren sind verhältnifsmäfsig am besten gezeichnet, etwas weich, aber doch nicht gerade weichlich, und die Farben sind duftig, ohne schwächlich zu erscheinen; die Technik als solche läfst nichts zu wünschen übrig. Mehrere Darstellungen erscheinen in drei verschiedenen Gröfsen, vom Gebetbuchformat bis zum Wandbild. H.

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Theodor Henner. Jahrgang 1901. Verlag von H. Stürtz in Würzburg (Preis Mk. 1).

Ansprechende Erscheinung, mannigfacher Bilderschmuck und interessanter Text zeichnen auch diesen VII. Jahrgang aus, der wiederum nur dem an Kunstwerken so reichen Frankenlande seine Darstellungen entlehnt. Der als Deckelverzierung sehr geschmackvoll verwendete gestanzte Ledereinband von 1441 befindet sich auf der Universitätsbibliothek von Würzburg, die Abbildungen der Burgen, Strafsenzüge, Thore, Altäre, Epitaphien, Eisenthüren u. s. w. sind im ganzen Lande zusammengesucht und haben zugleich den Vorzug, zumeist in kleinen Orten gewonnen zu sein als bis dahin minder beachtete, wenigstens noch nicht in die Kunstgeschichte eingeführte Denkmäler. G.

Eine Kommunionmedaille hat Hofbildhauer A. Schädler in Sigmaringen modellirt und von Mayer & Wilhelm in Stuttgart prägen lassen, zur Verwendung als Geschenk für Erstkommunikanten, für welche sie mit 7 und mit 3 *cm* Durchmesser in Britannia versilbert und in Silber hergestellt wird. Der Avers stellt den hl. Aloysius dar, wie er aus der Hand des hl. Karl Borromäus die erste hl. Kommunion empfängt, ein gut modellirtes, zur Andacht stimmendes Relief, der Revers inmitten eines Kranzes von aus Wolken auftauchenden lieblichen Engelköpfchen den von Strahlen umgebenen Kelch mit der hl. Hostie, unter dem die Inschrift: „Zur Erinnerung an die erste hl. Kommunion", für den Zusatz noch Raum übrig läfst. Idee und Ausführung verdienen Lob, hinsichtlich der Rückseite mit der Einschränkung, dafs der kleine schwebende Kelch als Mittelpunkt zu winzig wirkt und eine Umrahmung, architektonischer, oder auch ornamentaler Art, seine Bedeutung wesentlich steigern würde. H.





Die Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesukinde von Correggio.

Abhandlungen

Die Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesuskinde von Correggio.





Die Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesukinde von Correggio.

Abhandlungen.

Die Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesukinde von Correggio.

Mit Lichtdruck (Tafel II).



ehrere Male hat Antonio Allegri, geboren zu Correggio 1494, gestorben 1534 ebendort, die hier dargestellte Legende gemalt, als ob ihre Intimität und Innigkeit seiner Empfindung besonders nahe gelegen hätte, seinem Pinsel besonders sympathisch gewesen wäre. Das hier nach einer Photographie von Braun u. Co. abgebildete Gemälde, dessen Abmessungen circa 27 zu 22 *cm* betragen, ist vor beiläufig 40 Jahren im Leihhause zu Rom von dem Marchese Patrizi erworben worden, aus dessen Besitz es vor etwa 12 Jahren zuerst in den deutschen, dann in den amerikanischen Kunsthandel gelangte. — Dasselbe stimmt ganz genau überein mit dem Exemplar in der Sammlung Fabrici (früher zu Modena, jetzt) in Rom, welches ebenfalls für ein Original gehalten wird, wie mit dem im Museum zu Neapel, welches, minder fein ausgeführt, als eine Kopie (vielleicht von Carracci) gilt. Die nämliche Szene, aber in breiterer, auch um die Figur des hl. Sebastianus vermehrter Komposition ist auf einem wunderlieblichen, wenngleich etwas weltlich gehaltenem Bilde im Louvre dargestellt, welches grössere Dimensionen und feinere, d. h. minder breite und körnige Ausführung zeigt, dazu einen Goldton, der fast noch feierlicher wirkt, als die unser Bild auszeichnende Farbengluth. Diese verleiht unserem andachtsvollen Grüppchen eine ungemeine Wärme, indem die Innigkeit des Ausdrucks durch die leuchtenden Töne, namentlich durch das rothe Kleid der Gottesmutter und das Orange-Gewand der hl. Katharina noch gehoben wird. Die Hingebung, mit der das Kind zur holdselig lächelnden Mutter aufschaut, während es der verklärten Jungfrau den Ring an den Finger steckt, kann kaum vollendeter ausgedrückt werden, und der abgerundeten Form, in der diese mit ihren bauschigen Gewändern erscheinen, entspricht die lebendige und doch mafsvolle Aktion, wie sie namentlich in den ausgebreiteten und zusammenkommenden Händen sich entfaltet. Der Vereinigung der drei Hände von Mutter, Jungfrau und Kind, die auf dem Louvre-Gemälde den anmuthsvollen Mittelpunkt bildet, steht hier die minder kompakte, aber nicht minder geschickte Gruppirung der sechs Hände gegenüber, die trotzdem nicht unruhig wirken. Naiver, so zu sagen menschlicher ist die Sprache des Louvre-Bildes mit der tastenden Berührung des Ringfingers, auf den sich die ganze Aufmerksamkeit konzentrirt, nicht nur der beglückten Jungfrau und des nachdenklich spähenden Kindes, welches mit der herunterhängenden Hand den Ring hält, sondern auch der gespannt zuschauenden Mutter und selbst des seitlich stehenden, beifällig lächelnden St. Sebastianus. Andachtsvoller, übernatürlicher ist die Auffassung unseres Bildchens, auf dem es dem göttlichen Kinde vornehmlich am Herzen liegt, zu dem intimen Akte den Beifall seiner Mutter zu gewinnen, zu der es zutraulich bittend seine Augen erhebt. Wie breit der malerische Zug, wie fest die Pinselführung, wie körnig der Auftrag nicht nur in den stofflichen Parthien, sondern selbst in den Karnaten ist, läfst auch der Lichtdruck erkennen, und diese Eigenthümlichkeit, welche sich vielleicht aus der schon frühe beginnenden Freskenmalerei des Meisters entwickelt hat, ist gerade an den kleinen Tafelgemälden auffällig, die bis dahin mit zarterem Pinsel ausgeführt zu werden pflegten, zumal, wenn es sich um so intime Darstellungen handelte. Dafs der Meister auch an diese mit seiner breiten, pastosen Pinselführung herantreten durfte, ohne irgendwie die Zartheit zu beeinträchtigen, ist der beste Beweis für die Höhe, auf welche er das Kolorit gehoben hat, in dieser Hinsicht unmittelbar an Tizian heranreichend, während die Innigkeit und Lieblichkeit des Ausdrucks ihn an Raphaels Seite rückt, den er durch Lebendigkeit noch übertrifft. — Dieselbe Technik, wie das vorliegende Bild zeigen die beiden herrlichen, schon etwas manierirten Madonnen in der Nationalgallerie zu London und im Prado-Museum zu Madrid. Schnütgen.

Eine venetianische Holztafel mit Beinreliefs im Kensington-Museum.

(Mit 5 Abbildungen.)

I.

Im Kensington-Museum befindet sich eine Holztafel mit Beinbelag und Schnitzwerk, welche daselbst von ihrem (bereits gestorbenen) Eigenthümer Mr. Alexander Barker deponirt wurde und nach mehr als einer Richtung hin durch ihren räthselhaften Charakter ein besonderes Interesse erweckt (Fig. 1). Dieselbe bildet ein längliches Viereck von $13^1/_3$ engl. Zoll Breite und $8^2/_3$ Höhe. — An beiden Seiten und am oberen Rand ist die Tafel durch einen Doppelzahnschnitt eingefafst, unter dem sich oben aufserdem noch ein Eierstab hinzieht. Am unteren Theile befindet sich ein zweistufiger Sockel, der mit Elfenbeinplättchen belegt ist. Auf der oberen Stufe erheben sich drei freistehende und an jeder Seite je eine halbe Säule, welche zusammen vier Rundbogenarkaden tragen. Die Basen dieser Säulen und Halbsäulen bestehen aus einem Plinthus, einem, mit Zahnschnitt verziertem Plättchen, und einem sehr schwach geschwellten Torus, über welchem, durch einen gewundenen (schnurartigen) Rundstab damit verbunden, gewelltes und gekräuseltes Blattwerk den unteren Säulenstamm schmückt. Dieser selbst ist mit spiralförmigen, profilirten Bändern verziert, zwischen welchen ziemlich tiefe Kehlen ausgehöhlt sind. Die Kapitäle der Säulchen, welche mit diesen durch einen gewundenen Rundstab verbunden sind, zeigen verschiedenartige Bildungen; ihr wesentlicher Bestandtheil sind zwei Reihen von Acanthusblättern, von denen die untere emporstrebt, die obere von der Deckplatte aus nach abwärts gerichtet ist. Am Kapitäl der Mittelsäule findet sich aufserdem zwischen dem Blattwerk eine menschliche Maske, während am Kapitäl der links daneben stehenden Säule die untere Blattreihe durch ein Zickzackornament ersetzt ist. Das Gesammtprofil der Kapitäle ist steil, klotzförmig; das Blattwerk ist nur in flachem Relief daran ausgearbeitet. Auch die Deckplatten zeigen an jedem Kapitäl eine etwas andere Gestalt. Durchwegs bestehen sie aus zwei Theilen, einer oberen viereckigen Platte und einem unteren vermittelnden Glied. Letzteres besteht an zwei Kapitälen aus einem gewundenen Rundstab, an zwei anderen aus Zahnschnitt, am Mittelkapitäl endlich aus einem zweiten, weniger als das obere ausladende Plättchen, das von jenem durch eine Hohlkehle getrennt ist.

Die Archivolten der Arkaden, welche sich über die Säulen spannen, unterscheiden sich ebenfalls durch ihren Ornamentschmuck von einander. An der ersten und zweiten Archivolte von links aus sind aus Henkelkörben entspringende, sich verflechtende Doppelranken dargestellt. An der äufsersten Archivolte links zweigen sich von den Ranken eingerollte magere Akanthusblätter ab, an der zweiten Archivolte sind die inneren Zwischenräume der Ranken mit aufwärtsstrebenden, roh angedeuteten Akanthusblättern ausgefüllt. — An der dritten Archivolte sehen wir blofs solche steife Akanthusblätter aus Körben entspringen und im Scheitel des Bogens an einer Rosette zusammentreffen. An der vierten Archivolte sind lauter Körbe dargestellt, die mit ihren Henkeln verschlungen sind.

Die Laibungen der Arkaden vertiefen sich abgeschrägt nach dem Grunde der von ihnen eingeschlossenen Lünette hin und scheinen ebenso wie die Lünette selbst mit Stuck verkleidet und mit bandartigen Ornamenten bemalt zu sein. Die Lünetten sind segmentkuppelförmig vorgewölbt, mit Stuck verkleidet und auf diesem mit aufgeprefsten gitterartig sich kreuzenden Reliefstäben verziert, zwischen denen halbkugelförmige Erhöhungen aufgeprefst sind. Ohne Zweifel sind auch diese Halbkuppeln in Farben und vielleicht in Gold gefafst gewesen. Entsprechend der Wölbung dieser Kuppelsegmente haben die darunter als Füllung der Nische angebrachten Beinreliefs die Form von Cylindersegmenten.

Diese Reliefs sind es besonders, welche Ueberraschung hervorrufen. Die beiden äufseren Stücke erweisen sich nämlich als ziemlich getreue Kopien der Porphyrgruppen sich umarmender Krieger, welche an der Südseite der Marcuskirche in Venedig zunächst der Porta della Carta aufgestellt sind.

Nicht minder überraschen die Gestalten eines byzantinischen Kaisers und einer Kaiserin, welche auf den beiden inneren Beinstücken in Relief dargestellt sind und für die es uns eben-

falls gelungen ist, genaue Seitenstücke, wenn nicht Vorbilder zu finden.

Ehe wir aber auf den Nachweis hierüber eintreten, wollen wir zuvor die Schilderung des ganzen, seltsamen Kunstwerkes oder Bruchstückes eines solchen abschliefsen. Die Fläche zwischen den Archivolten der Arkaden und dem oben horizontal das Ganze abschliefsenden Rahmen ist im mittleren Bogenzwickel mit dem Relief-Brustbild Gottvaters ausgefüllt, welcher beide Arme ausbreitet und mit der rechten Hand den lateinischen Segensgestus macht, während die linke Hand ganz offen ist. Ein weitärmeliges faltiges Gewand umschliefst seinen Körper. Lang herabwallendes Haar und ein Vollbart umrahmen sein gut modellirtes Antlitz. Die übrigen Bogenzwickel sind mit zwei ganzen und am Rand mit je einem halben Rundmedaillon ausgefüllt, die von gewundenen Rundstäben eingefafst sind. — In den zwei ganzen Medaillons sind ziemlich plump ausgeführte Thiere mit erhobenem Schweif dargestellt, die man ebenso gut als Hunde wie als Löwen bezeichnen könnte. In den halben Medaillons zu beiden Seiten scheinen, soweit ersichtlich, Cherubime dargestellt zu sein.

Wenn wir uns über die ursprüngliche Bestimmung dieser so auffallend verzierten Tafel klar zu werden suchen, so scheint es uns (die Aechtheit vorausgesetzt) am wahrscheinlichsten, dafs dieselbe die Wand eines Kästchens, beziehungsweise Reliquiars gebildet habe.

Um die Herkunft und die Entstehungszeit der besprochenen Tafel annäherungsweise zu bestimmen, stehen uns keine anderen Quellen und Mittel als stilkritische und allenfalls historische Erwägungen zu Gebote, und auch solchen stellen sich in diesem Falle die gröfsten Schwierigkeiten entgegen Dem ersten Gesammteindruck nach haben wir es anscheinend mit einem Werke venetianischer Kleinkunst byzantino-romanischen Stiles zu thun. Dieser Eindruck wird nicht blofs durch die Wiedergabe der sich umarmenden Krieger nach dem Vorbilde des Porphyrreliefs an der Südseite der S. Marcuskirche, sowie durch das byzantinische Kaiserpaar, sondern auch durch manche Einzelheiten der Architektur und Ornamentik hervorgerufen. Das Kaiserpaar kann in Venedig, dieser abendländischen Stätte byzantinischer Kunst, nicht befremden, kommt doch ein ganz ähnlich dargestelltes kaiserliches Paar in Email auf der Pala d'oro in S. Marco vor.[1])

Andere Umstände sprechen jedoch wieder gegen eine so frühe Datirung des Gegenstandes und zwar betreffen dieselben ebenfalls sowohl den Charakter der Figuren, wie einzelner ornamentaler Theile.

Gehen wir defshalb, um die Widersprüche des allgemeinen Eindruckes dieser Tafel womöglich zu lösen, auf die genauere Untersuchung ihrer Einzelnheiten über, wobei wir mit dem architektonischen Schema und mit den ornamentalen Theilen beginnen wollen.

Dafs der Doppelzahnschnitt, und die gedrehten (schnurartigen) Rundstäbe, als umrahmende und einfassende Zierglieder, sowie die Rundmedaillons mit Thierfiguren in Relief als Wandfüllungen in den Arkadenzwickeln, sowie sonst, schon in der Periode des byzantino-romanischen Stiles von Venedig (vom XI. bis XIII. Jahrh.) und vielleicht noch früher häufig und mit Vorliebe verwendet wurden und für die genannte Epoche der venetianischen Architektur geradezu charakteristisch sind, läfst sich mit zahlreichen Beispielen belegen.

Der Doppelzahnschnitt kommt als Einrahmung von Reliefs und Arcaden schon an den Aufsenseiten von S. Marco vor, welche im XI. und XII. Jahrh. mit ihrem, zum Theil noch viel älteren architektonischen, plastischen und musivischen Schmuck bekleidet wurden; so z. B. ist an der Nordseite das Relief einer schreitenden Stadtallegorie oder Victoria mit einem Doppelzahnschnittrahmen umgeben, ebenso ist die Blendarcade weiter oben mit Doppelzahnschnitt eingefafst.[2])

Einen solchen finden wir auch als unteren Saum des Gesimses an einem romanischen Brunnen im Museo Civico,[3]) wo auch die Zwickel der Rundbogenarkaden mit phantastischen

[1]) Siehe A. Pasini »It tesoro di S. Marco«, »La basilica di S. Marco« Vol. VIII I. parte p. 148 Tav. XIX.) Die Kaiserin ist als Irene, der Kaiser als der Doge Ordelaffo Falieri bezeichnet, doch hält Pasini dafür, dafs die Inschrift der letzteren Figur ebenso wie der Kopf derselben erneuert worden sei und das beide Figuren den Kaiser Komnenos und seine Gemahlin Irene, Tochter des Königs Ladislaus von Ungarn dargestellt haben. Johannes Komnenos regierte 1118—1143.

[2]) Photogr. Naya 63 I. Folio und n. 63 I

[3]) Photographie v. Naya 2147. Venezia.

Thieren, allerdings ohne Medaillons, ausgefüllt sind. Medaillons mit phantastischen und symbolischen Thieren in Relief finden wir auch an der Nordfassade von S. Marco. Den gedrehten Rundstab, (zu unterscheiden von dem in Venedig ebenfalls sehr häufigen longobardischen Zopfgeflecht) treffen wir vom IX. Jahrh. an sehr häufig bei venetianischen Monumenten an, so an einem Brunnen vom IX. Jahrh.,[4]) ferner an zwei ornamentiiten Reliefplatten im Dome von Torcello von 1008.[5]) Auch an der Kanzel ebendort findet romanischen Epoche vor. Ruskin[6]) sagt diesbezüglich:

„In the private palaces, the ranges of archivolt are for the most part very simple with dentilled mouldings and all the ornamental effect is entrusted to pieces of sculpture set on the wall above or between the arches. These pieces of sculpture are either crosses, upright oblongs or circels.“ [7])

Was sodann die spiralförmig cannellirten Schäfte der Säulchen an unserer Tafel betrifft, so passen sie ebenfalls in den



Fig. 1. Holztafel mit Beinreliefs aus dem Kensington-Museum, London. (Phot. Kensington-Museum Nr. 3873).

sich dieser Rundstab als äufsere Einfassung eines ornamentalen Füllungsreliefs.

Besonders häufig kommt sowohl der Doppelzahnschnitt theils als Einfassung der Archivolten, (theils als horizontaler Streifen über den Arkaden) wie auch das Thiermedaillon an den venetianischen Palästen der byzantino- Rahmen der romanischen Periode, also bes. des XI. u. XII. Jahrh.

An den romanischen Monumenten Oberitaliens sind Säulen mit spiralförmig gewundenen

[4]) Cattaneo »L'architettura in Italia etc.« (Ven. 1888) p. 261. Fig. 155.

[5]) Cattaneo p. 283 Fig. 163 und p. 237 Fig. 166. Die Figuren auf letzterer Platte zeigen denselben Stil, wie die oben erwähnte Victoria von S. Marco die demnach e enfalls vom Anfang des XI. Jahrh. stammen dürfte.

[6]) »Stones of Venice« II p. 138 § XXV.

[7]) Wir verweisen diesbezüglich noch besonders auf: »Mothes Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs«, (Leipzig 1859) der eine Reihe von romanischen Palästen oder Ueberresten solcher in Venedig schildert, welche als ständigen Schmuck den Doppelzahnschnitt zur Einfassung von Archivolten und Gesimsen, sowie von Rundmedaillons mit Thierfiguren verwendet zeigen. Solche Paläste sind: Fondaco dei Turchi, Haus bei S. Moise (Mothes S. 59), Palazzo Loredan auf der Riva del Carbon (S. 61) sowie Palazzo Razizza am Canal Grande (S. 63)

Schaften mit ganz derselben oder einer sehr ähnlichen Profilirung wie auf unserem Täfelchen sehr häufig.

Am Hauptportal des Domes von Modena (1099—1109) sind die Thürpfosten von schlanken Dreiviertelsäulen eingefafst, deren Schafte blofs strickartige Spiralwindungen, d. h. einander unmittelbar berührende gedrehte Wulste zeigen, wogegen die Thürpfosten des rechtsseitigen Seitenportals der Fassade von Viertelsäulen flankirt sind, welche schraubenförmig gebildete Schafte haben, insofern die erhöhten Wulste durch dazwischen liegende[8]) Hohlkehlen getrennt sind. Die Wülste sind von letzteren noch durch schmale Plättchen beiderseits getrennt. Ganz ähnlich sind die Spiralen an unserer Tafel gebildet, nur dass hier an Stelle der Wülste oben abgeflachte Bänder von den Plättchen eingefafst sind, zwischen denen die Hohlkehlen liegen.

Aehnlich profilirte Spiralsäulen wie am rechtsseitigen Fassadenportal des Domes von Modena finden sich auch an den Portallaibungen des Domes von S. Donnino,[9]) (vom Anfang des XII. Jahrh.) sowie am Hauptportal des Domes von Ferrara (1135).[10]) Ebenso an den auf Löwen ruhenden Säulen der Vordächer am Dom von Verona, (—1178) sowie an einem spiralförmig gewundenen Rundstab der Bogenlaibung am Nordportal des Baptisteriums von Parma.[11])

Die Beispiele liessen sich noch bedeutend vermehren.

Gleichwohl treten aber zugleich in der Ornamentik unserer Tafel einige Einzelheiten hervor, welche eine so frühe Datirung derselben, wie sie sich aus dem Obigen zu ergeben scheint, in Frage stellen.

Als solche Einzelheiten sind vor Allem die Blattornamente über den Basen und an den Kapitälen der Halbsäulen zu bezeichnen; zweifelhaft erscheint auch das Blattwerk an der 2. Archivolte von rechts, während bezüglich der stilkritischen Zeitbestimmung der mit den Henkeln verketteten Körbe uns vorläufig jeder Anhaltspunkt fehlt. Nicht blofs die geschwungene Bewegung des Blattwerks (das sich doch durch die weiche, fleischige Behandlung von dem gleichfalls in bewegten, geschwungenen Formen gehaltenen, aber scharf geschnittenen, zerfaserten und eingebohrtem Blattwerk der byzantinischen Periode, wie z. B. der Herkulesbasilika zu Ravenna[12]) wesentlich unterscheidet), sondern auch die ganze Bildung der Kapitäle gemahnt unmittelbar an diejenigen am Porticus und an den oberen Loggien des Dogenpalastes zu Venedig, welche seit 1424 unter dem Dogen Francesco Foscari hergestellt wurden.[13])

Aehnliche Kapitäle finden sich an zahlreichen spätgothischen Bauten Venedigs vom Anfang des XV. Jahrh.[14])

Das Charakteristische an diesen Kapitälen ist, neben der fleischigen Modellirung und schwungvollen Bewegung der Blätter, die Art ihrer Anordnung. Sie bestehen nämlich aus einem unteren Kranz nach aufwärts gerichteter Akanthusblätter mit gebogenen und theilweise sich überschlagenden Blattenden und einer oberen Reihe von ebensolchen Blättern, welche jedoch nur an den Ecken der Deckplatte angebracht sind und von diesen aus sich nach unten entwickeln und in einem kühnen Bogen sich rollen und verzweigen. Zwischen diesen oberen Eckblättern sind entweder ganze Figuren, wie an den meisten Kapitälen des Erdgeschofsporticus am Palazzo Ducale, oder auch blofs menschliche Köpfe wie an der Loggia della Giustizia und an der Loggia del Doge Foscari am Dogenpalast[15]) angebracht.

Eine grobe, handwerksmäfsige Andeutung dieser Formengebung finden wir nun auch an den Kapitälen unserer Tafel. Auch hier sehen wir 2 Reihen Akanthusblätter, von denen die untere nach oben, die obere nach unten strebt; auch die Tendenz des sich Einrollens ist an den oberen Blättern angedeutet. Ja sogar einen menschlichen Kopf finden wir an einem dieser

[8]) Fotogr. Emilia 6661, 6662, 6667.

[9]) Fotogr. Emilia 6502.

[10]) Fot. Emilia 6316.

[11]) Fot. Emilia 1075.

[12]) Zahns »Jahrbücher für Kunstwissenschaft« I. p. 283 (R. Rahn).

[13]) Dieselben sind wohl zu unterscheiden von den ältern unter der Leitung des Pietro Baseggi und Filippo Calendrio von 1341—48 hergestellten Säulen, haupts. an der Südseite des Dogenpalastes. Vergl. Photopraphie von Naya sowie: P. Paoletti »L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia« Fig. 5, 6, 19, 21.

[14]) So am Porticus der Scuola della carità (Paoletti op. c. p. 8 Fig. 6), am Portal der Kirche S. Giovanni e Paolo, am Palazzo Chiaralba (Bragadin Carabba) u. s. f.

[15]) Paoletti p. 8 Fig. 5 und p. 17 Fig. 21

Kapitäle zwischen den Blättern, der freilich hier zwischen die untere Reihe hinabgerutscht ist.[16])

Auch die strunkigen Akanthusblätter an der 2. Archivolte von rechts auf unserer Tafel erinnern am ehesten an italienisch-gothische Bildungen, wie z. B. an die Blattranken am 2. südlichen Domportal zu Florenz, von Pietro di Giovanni tedesco.

Wenn wir nun fragen, wie der Widerspruch einerseits zwischen den, an romanische Bautheile erinnernden, gewundenen Säulenschaften, den Thiermedaillons, den gedrehten Rundstäben, dem Doppelzahnschnitt, sowie den Rundbögen und andererseits den eben geschilderten gothisirenden Details zu erklären sei, so drängt sich die Frage auf, ob jene romanisirenden Einzelnheiten denn auch unbedingt als Beweis der romanischen Entstehungszeit des in Frage stehenden Kunstwerks anzusehen seien? —

Um dieser Frage näher zu treten, weisen wir vor Allem auf die Thatsache hin, dafs sich auch in der sogenannten gothischen Epoche der italienischen und ganz besonders der venetianischen Architektur, also im XIII. und XIV. Jahrh., noch zahlreiche Formen erhalten haben, welche im XI. und XII. Jahrh. üblich waren.

Diefs gilt vor Allem zunächst von den spiralförmig cannellirten Säulenschäften, welche in der italienischen Gothik, besonders für den Portalschmuck, ferner an den Theilungssäulchen der Fenster eine womöglich noch häufigere Anwendung fanden, als im vorausgegangenen Zeitraum. Allerdings kommen jetzt vorzugsweise die reicheren Formen der Spiralsäulenschäfte, in Verbindung mit musivischen Einlagen in den vertieften Rinnen, sowie mit plastischem Blätterschmuck an den Flächen der Spiralen, zur Verwendung, wie sie schon von den römischen und süditalischen Marmorari, besonders den sog. Cosmaten ausgebildet worden waren. Die reichere Ausbildung der architektonischen Profilirung dieser Säulenschafte besteht hauptsächlich in einem Wechsel von stärker und weniger ausladenden Rippen und einem dementsprechenden Wechsel in den Windungslinien derselben.[17])

Eine ähnliche, reichere und bewegtere Ausbildung der Spiralsäule, zum Theil mit musivischen und plastisch ornamentalem Schmuck sehen wir sodann an zahlreichen gothischen Bauwerken Mittelitaliens.[18])

Der Gebrauch solcher Säulen reicht bis tief ins XIV. Jahrh., theilweise bis in den Anfang des XV. Jahrh. hinein.

Aber neben diesen reicheren Formen der Spiralsäulen erhalten sich auch noch die einfacheren Formen bis ins XIV. und in den Anfang des XV. Jahrh. fort.[19])

Auch in Venedig selbst kommen noch an Bauten des Uebergangsstiles von der Go-

---

[16]) Auch ist nicht zu verschweigen, dafs an einem dieser Kapitäle, im Unterschied zu den vorgesprochenen an venetianischen Bauwerken, die obere Blattreihe auch ein Mittelblatt zeigt; ferner dafs an einem anderen Kapital an Stelle der unteren Blattreihe ein blofses Zickzackornament erscheint. Allein trotz dieser mehr zufälligen Abweichungen von den vorerwähnten Steinkapitälen, welche wesentlich durch die handwerksmäfsig flüchtige Ausführung in kleinem Mafsstabe bedingt sind, scheinen die Kapitäle unserer Tafel doch am meisten Verwandtschaft mit jenen zu besitzen, während sie mit den starreren Bildungen der byzantino-romanischen Periode durchaus keine Verwandtschaft zeigen.

Man vergleiche damit z. B. die Kapitäle an den zahlreichen Säulen der S. Marcuskirche. Die einen derselben (Naya 74—77) schliefsen sich an das Schema des römischen Compositcapitäles an, die anderen (Naya 72, 2079) an das byzantinische Würfelcapitäl, in beiden Fällen zeigt das Blattwerk den starren spitzigen, tief ausgebohrten byzantinischen Charakter, wie wir ihn schon an den syrischen Monumenten des V.—VII. Jahrh. sowie in Ravenna antreffen. (Vergl. Vogüé, Syrie centrale pl. 62, 116, 118). Von oben nach unten gerichtetes Blattwerk treffen wir hier nirgends an. Aehnlich sind auch die Kapitäle am Dom von Torcello, (Cattaneo, architettura in Italia del secolo VI fino al mille p. 281 f. 161 p. 282 f. 162) während an den byzantino-romanischen Cisternen-Brüstungen Venedigs die Kapitäle ähnliche oder ganz rohe aufwärts gerichtete Blattformen zeigen (Naya 2132, 2147).

[17]) Beispiele solcher Säulen: Kanzel von S. Cesareo zu Rom, Chorschranken von S. Lorenzo fuori le mura ebenda; Sakramenthäuschen des Adeodat (1299) in S. Clemente ebenda; Kreuzgang von S. Paolo f. l. m. und S. Giovanni in Laterano ebenda; Osterleuchter in der Cathedrale von Sessa (Abruzzen).

[18]) Portale des Doms von Orvieto (beg. 1290), des Domes von Florenz, Tabernakel des Orcagna in Or. S. Michele zu Florenz (1359); Portal von S. Giovanni, Neapel; Fenster des Domcampanile Florenz, Loggia del Bigallo ebenda u. s. f.

[19]) Hauptportal der Cathedrale von Palermo, gothische Loggia über dem Hauptportal der Cathedrale von Ferrara; Portallaibung der Augustinerkirche zu Ancona (Mitte XV. Jahrh.); Erdgeschofsarkaden der Loggia dei mercanti zu Ancona (XV. Jahrh.). Photogr. Emilia 605 Brogi 4218, 4274.

thik zur Renaissance in derselben Weise profilirte Spiralsäulenstämme vor, wie sie unsere Tafel zeigt, so an dem schon genannten Hauptportal von Giovanni e Paolo, sowie am Portal von S. Maria in Orto,[20]) ferner als Einfassung der Nischen an der Porta della Carta.

Das Vorkommen ähnlicher spiralförmig cannellirter Stämme auf unserer Relieftafel ist also noch kein Beweis für deren romanische Entstehungszeit, sondern kann ebenso gut auf die gothische, ja auf die Uebergangszeit zur Rennaissance hinweisen.

Ebenso läfst sich auch das Vorkommen von strickartig gedrehten Rundstäben, wie sie die Archivolten an unserer Relieftafel einfassen, an italienischen Bauwerken der Spätgothik des XV. Jahrh. nachweisen.

Wir begnügen uns mit einigen Beispielen aus Venedig, indem wir nochmals auf die Mittelloggia des Palastes Chiaralba[21]) zu Venedig hinweisen, wo wir am Gesims der Balkonbrüstung unmittelbar über den Ballustern ein solches Ornament finden. Ebenso ist das Portal zum Vorhof von S. Zaccaria sowie das nördliche Seitenportal der Frari, mit einem solchen Rundstab eingefafst, beide stammen vom Anfang des XV. Jahrh.

Das Nämliche gilt vom Doppelzahnschnitt. So frühe derselbe in Venedig auch vorkommt, so lange erhält er sich daselbst als besonders beliebtes Ornament der Gothik und des Uebergangsstiles zur Einfassung und Abgrenzung.

Wir weisen diesbezüglich auf die bereits angeführten Beispiele venetianischer Bauwerke hin, wie den Palazzo Chiaralba, wo die Fenstergruppe der Loggia, ebensowie die Seitenfenster von aus solchem Doppelzahnschnitt gebildeten Vierecken umrahmt sind. Dieselben Umrahmungen zeigen auch die Loggien und Fenster des Palazzo Cavalli (Herzog von Bordeaux) sowie zahlreiche andere spätgothische Paläste Venedigs. Ebenso ist das Hofportal von S. Zaccaria, sowie das Portal von S. Maria dell'orto umrahmt. An dem spitzbogigen Thoroberlicht eines Hauses am Campo S. Paolo ist ein die Archivolte umziehender Thierfries an beiden Rändern von einem solchen Doppelzahnschnitt eingerahmt.

In derselben Weise sehen wir dieses Ornament auch an unserer Relieftafel angewendet.

Das eben angeführte Oberlicht von Campo S. Paolo zeigt uns aber auch an dem Thierfries ganz ähnlich heraldisch behandelte Thiere, wie wir sie in den Medaillons unserer Tafel sehen. Andererseits sind die Rundmedaillons, welche mit strickförmigen Rundstäben eingefafst sind — wie auf unserer Tafel — ein Lieblingsmotiv der gothischen Paläste Venedigs, wie wir an der Ca' d'oro, sowie an dem rechts vom Palazzo Cavalli befindlichen Palast ersehen können.

Wenn auch schon in dieser Zeit als Füllungen solcher Medaillons die farbigen gewölbten Steineinlagen aufkommen, welche dann von den „Lombardi" in Venedig fast zu Tode gehetzt werden, so schliefst dies doch nicht aus, dafs nicht auch noch in gothischer Zeit (im XIV. und Anfang des XV. Jahrh.) Reliefdarstellungen, sei es von Thieren oder anderen Figuren als Füllungen solcher Medaillons in Verwendung kamen.

Auch die Thiermedaillons an unserer Tafel können also nicht als unbedingter Beweis dafür gelten, dafs unsere Relieftafel aus der byzantino-romanischen Periode stammen müsse, da wenigstens die einzelnen Bestandtheile dieses Motives noch unverändert auch in der venetianischen Gothik, bis ins XV. Jahrh. hinein, vorkommen.

Es bleibt also nur noch die rundbogige Form der Arkaden an unserer Relieftafel übrig, welche gegen deren Entstehung in der gothischen Aera zu sprechen scheint.

Allein dagegen ist einzuwenden, dafs der Rundbogen in Italien auch während der Herrschaft des Spitzbogens nie ganz verschwunden ist, sondern dafs er vielmehr durch eine ununterbrochene Ueberlieferung aus der romanischen durch die gothische Periode hindurch bis zur Renaissance sich forterhalten hat, wenn auch zeitweise nur vereinzelt und nebenher.

Wenn dies schon in Bezug auf die pisanischen und florentinischen Bildhauer- und Architektenschulen des XIII. und XIV. Jahrh., eine allgemein bekannte Thatsache ist, die hier keines näheren Nachweises bedarf, so läfst sich ein verwandtes Verhältnifs auch in

[20]) Phot Naya 7, 113.
[21]) Phot.

der oberitalienischen und speziell venetianischen Gothik wahrnehmen, die in unserem Falle zunächst in Betracht kommt. Noch im XIV. Jahrh. sehen wir auch hier neben dem Spitzbogen den Rundbogen häufig in Verwendung kommen. Insbesondere finden wir an oberitalienischen Grabmonumenten des XIV. Jahrh. rundbogige Arkaden und Muschelnischen mit Vorliebe angebracht, wie z. B. an dem Grab des hl. Augustin (1362) im Dom zu Pavia;[22]) am Grabmal des Giovanni della Scala († 1359), an dem des Cansignoria († 1374) zu Verona,[23]) am Sarkophag des Rainerio Arsendi († 1358 zu Padua),[24]) sowie an dem des Dogen Andrea Dandolo, in S. Marco zu Venedig.[25])

Der Sarkophagtypus mit den Muschelnischen, deren Rundbogen auf gewundenen Säulchen ruhen, wie ihn die genannten Grabmäler aufweisen, pflanzt sich noch in dem Anfang des XV. Jahrh. fort; wie der Sarkophag des Feldherrn Paolo Savelli in den Frari zeigt.[26])

Im XV. Jahrh. beginnt überhaupt die Anwendung des Rundbogens in der venetianischen Architektur und Dekoration wieder häufiger zu werden, obwohl sie im Uebrigen noch vorwiegend einen gothisirenden Charakter beibehält, der sich jedoch Schritt für Schritt in einen Uebergangsstil zur Renaissance verwandelt.

Das Ferment dieser Umwandlung trugen florentinische Bildhauer in Venedigs architektonische Dekoration hinein, welche aus jener Schule des Uebergangsstiles und der beginnenden Renaissance hervorgegangen waren, die durch Niccolo di Piero d'Arezzo, Nanni d'Antonio di Banco und Donatello zu Anfang des XV. Jahrh. in Florenz entstand. Ihrem Anstofs folgten sodann auch die übrigen Künstler, welche in Venedig zu der Zeit thätig waren.

Unter diesen florentinischen Bildhauern, deren Anregung wesentlich die Entstehung und Entwicklung jenes eigenthümlichen venetianischen Uebergangsstiles von der Gothik zur Renaissance zu verdanken ist, sind hervorzuheben Giovanni di Bartolo Rosso,[27]) der beglaubigte Urheber des Grabmals der Brenzoni in S. Fermo zu Verona (c. 1426), dem aus stilistischen Gründen auch das Grabmal des Beato pacifico in den Frari zu Venedig (1436) zuzuschreiben ist, ferner die „beiden florentinischen Genossen" Piero die Niccolò, (Sohn des Niccolò von Arezzo) und Giovanni di Martini von Fiesole, welche das Grabmonument des Dogen Tommaso Mocenigo in S. Giovanni e Paolo (1423) schufen, sowie die erste Säule an der Ecke des Dogenpalastes zunächst der Porta della carta, wo sie sich als „i due soti florentini" bezeichneten. Dem Stil nach zu urtheilen sind auch die übrigen 11 Säulen bis zur stärkeren Säule an der Westfassade des Dogenpalastes (welche die Grenze des seit 1424 neu errichteten Theiles der Fassade bezeichnet) in ihrer Werkstatt oder unter ihrer Leitung hergestellt worden.

Die schwungvolle Behandlung des zum Theil ganz frei herausgearbeiteten Blattwerkes an diesen Säulen, welche wesentlich von der steiferen Behandlung des älteren Teiles abweicht, dürfte wesentlich dem Einflufs dieser florentinischen Schüler des Niccolò d'Arezzo zuzuschreiben sein. Aus stilistischen Gründen ist es ferner sehr wahrscheinlich, dafs dieselben Künstler auch an der Ausführung der reich-ornamentirten Archivolte über dem grofsen Mittelfenster der Fassade von S. Marco, sowie an den fünf, mit kühngeschwungenem Akanthuskrabbenwerk und mit Figuren geschmückten Eselsrücken über dem mittleren halbrunden Fenster, und den seitlichen halbrunden Giebelfeldern einen wesentlichen, ja leitenden Antheil genommen haben, wofern nicht Niccolò d'Arezzo selbst an der Spitze dieser Arbeiten stand. Wenigstens wird im Jahre 1424 die Anwesenheit eines Bildhauers Niccolò Fiorentino in Venedig urkundlich bezeugt,[28]) während andererseits Niccolò d'Arezzo nach 1419 in den florentinischen Urkunden nicht mehr erwähnt wird und erst 1442 als Schiedsrichter bei einer Konkurrenz für das Bronzegitter im Dom von Prato wieder auftaucht. Auch hatte der venetianische Senat schon einmal früher den Versuch gemacht, Niccolò d'Arezzo für den Bau eines Saales im Dogenpalast zu gewinnen; in einem Schreiben an den Dogen Michel Sten

[22]) Abb. bei Meyer »Lombardische Denkmäler« p. 36.

[23]) Meyer p. 84, 94.

[24]) Meyer p. 87.

[25]) Cicognara »Monumenti sepolcrali. Torino« 1858 Taf, 17.

[26]) Cicognara T. 31.

[27]) Näheres: Semper »Vorläufer Donatellos« (Leipzig 1871) p. 375 Reg. 21, sowie Meyer „Die Grabmäler der venet. Frührenaissance". »Jahrb. d. preufs. Kunstsamml.« XII. p. 93 f.

[28]) Paoletti I. p. III.

vom 8. Juni 1403 erklärt jedoch die florentinische Regierung, dafs Niccolòs Anwesenheit in Florenz wegen seiner Arbeiten für den Dom und die Zunft der Richter und Notare unerläfslich sei.[29]) Seine Leitung der genannten Arbeiten am Dogenpalast wird durch neue Urkundenfunde von C. v. Fabriczy im »Repertorium für Kunstw.« 1900, Lief. II, p. 85 bestätigt. Zu beachten ist, dafs oben erwähnte Giebelfelder von S. Marco, sammt dem Mittelfenster, ebenfalls Rundbögen bilden; allerdings war hier diese Form auch durch die unteren, romanischen Portalbögen gewissermafsen vorgeschrieben. Andere florentinische Bildhauer, welche in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. in Venedig thätig waren, sind Tommaso di Jacobo und Giovanni di Domenico, welche in notariellen Akten von 1435 und 1436 erwähnt werden. (Paoletti I, p. 38 Anm.)

Der Einflufs dieser florentinischen Bildhauer auf die Entwickelung der venetianischen Sculptur vom Anfang bis zur 2. Hälfte des XV. Jahrh. zeigt sich deutlich in stilistischer Hinsicht an den Werken des Bartolomeo Bon, an den Tympanonreliefs des nördlichen Seitenportals der Frari und des Vorhofs von S. Zaccaria, am Altar in der Capella dei mascoli in S. Marco u. s. f. —

Während Bartolomeo Bon an den Nischen und am Fenster der Porta della carta allerdings noch den Spitzbogen angewendet hat, so sehen wir dagegen an dem sogenannten Foscari-Bogen, d. h. an dem der Kirchentreppe zugewendeten inneren Portal des Durchganges zum Dogenpalast, welches unter dem Dogen Francesco Foscari um 1438 begonnen und vielleicht von demselben Meister Paolo, wie das Grabmonument des Francesco Foscari erbaut wurde, bereits die Rundbogen verwendet. Rundbogig sind auch die breiten und flachen Nischen an dem Flügel zwischen diesem Portalbau und dem nördlichen Querflügel des Dogenpalastes.[30])

In rundbogigen Muschelnischen stehen auch die Statuen des Altares in der Capella dei Mascoli (1430), sowie an einem gothischen Altar in S. Pantaleon, der zwischen 1443—1453 entstand.[31])

Unsere Ausführung bezüglich des gleichzeitigen Vorkommens des Rundbogens während der ganzen Dauer des Spitzbogenstiles in Italien, und in Venedig besonders am Ausgange desselben dürfte also hinreichen um darzuthun, dafs auch das Vorkommen der Rundbogenarkaden an unserer Relieftafel kein genügender Anhaltspunkt dafür ist, um dieselbe der romanisch-byzantinischen Periode vom XI. bis XIII. Jahrh. zuzuweisen. Ebensowenig können wir allerdings den Eierstab, welcher am oberen Rand des Reliefs unter dem Doppelzahnschnitt hinläuft, als Beweis für die Entstehung der Reliefs in der Uebergangszeit zur Renaissance betrachten, da derselbe auch an italienischen Monumenten und Bauwerken des XI. bis XIV. Jahrh. und jedenfalls auch noch früher vorkommt.[32])

Wenn also die architectonischen und ornamentalen Motive unserer Relieftafel im allgemeinen keinen sicheren Schlufs in Bezug auf die Entstehungszeit zulassen, ausgenommen die Kapitäle, welche am ehesten Verwandtschaft mit jenen vom Anfang des XV. Jahrh. am Dogenpalast aufweisen, so bleibt nur noch die Prüfung des figuralen Schmuckes übrig, um hieraus möglicherweise bestimmte Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung zu finden.

Was diesen betrifft, so scheinen die in Bein geschnitzten Relieffiguren unter den Arkaden wieder entschieden auf eine ziemlich frühe Zeit der Entstehung dieser Tafel hinzudeuten.

(Schlufs folgt.)

Innsbruck. H. Semper.

---

[29]) Paoletti I, p. 1 u. 5.

[30]) Paoletti I, I. 19.

[31]) Paoletti I, I. 6.

[32]) Ein venetianisches Beispiel des XI. Jahrh. für das Vorkommen des Eierstabes sind die Marmorfüllungen im Dom von Torcello, vergl. Cattaneo L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Ven. 1889. p. 284 Fig. 164, p. 285, F. 165. — Beispiele aus Toscana: Kanzel von S. Leonardo in Arcetri bei Florenz, (XI—XII. J.) wo unter dem Konsolengesims ein Eierstab ist. (Fot. Brogi 4668.) Archivolte des Hauptportals des Baptisterium zu Pisa v. 1158 (Fot. Alinari 12099) Kanzel des Niccolò Pisano und Werkstatt im Dom von Siena, um 1267 (Fot. Lombardi 23) Archivolten der Loggia Or. S. Michele, Florenz. Ende XIV. Jahrh.

Die romanischen Reliquiare von Reiningen im Elsafs.

(Mit 3 Abbildungen.)



An alten Reliquienbehältern hat das Elsafs aus früheren Zerstörungsstürmen wenig mehr gerettet, so grofs auch die Zahl derselben im Mittelalter gewesen sein mufs. Wie unersetzlich dieser Verlust für die einheimische Kunstgeschichte ist, lehrt ein Vergleich des so spärlich Erhaltenen mit den einst bestehenden Goldschmiedwerkstätten im Lande, vor allem in den Klöstern der Benediktiner zu Murbach, Weifsenburg und Ebersheimmünster, von den späteren Hauptcentren der Laienkunst in Strafsburg und Basel nicht zu reden. Speziell die Abtei Ebersheimmünster glänzte gerade in der Zeit, die uns hier beschäftigt, durch die Kunstfertigkeit ihrer Mönche. Wir besitzen zum Glück genaue interessante Angaben hierüber in dem bekannten *Chronicon Ebersheimense,* die um so willkommener sind, als so bestimmte Angaben äufserst selten und auf die elsäfsische Goldschmiedekunst ein helles Licht werfen.

Seit dem Jahre 1039 stand dem Kloster Willo als Abt vor. Er war früher Mönch in Murbach gewesen, von Kaiser Heinrich III. aber wegen seiner Kunst an den Hof berufen worden. Als Goldschmied scheint er in manchem der Technik seiner Zeit voraus gewesen zu sein, und das will viel heifsen, fällt doch diese Zeit zusammen mit dem Aufschwunge der Goldschmiedekunst in Deutschland, vorzüglich am Niederrhein im Anfange des XI. Jahrh. (Bernward von Hildesheim † 1022). Auf seine Kunstrichtung wird denn auch die aufblühende sächsische Schule nicht ohne Einflufs geblieben sein. Seiner allzugrofsen Geschicklichkeit im Vergolden verdankte er aber gerade die Entfernung vom Hofe, seine Erhebung zum Abt und dadurch Ebersheimmünster, wenn nicht den Anfang, so doch die hohe Blüthe seiner Metallwerkstätte. Als nämlich die Hofbeamten entdeckten, dafs die ihnen vom Könige geschenkten Trinkgefäfse anstatt aus massivem Golde, wie sie geglaubt, nur aus vergoldetem Kupfer waren, warfen sie ihren Groll auf den Mönch als Urheber der Täuschung und ruhten nicht, bis er entfernt war. Der Kaiser machte ihn zum Abt von Ebersheimmünster. Hier fuhr er rastlos fort zu arbeiten und hatte bald die Klosterwerkstatt in die rührigste Thätigkeit versetzt. Zwar dauerte sein Aufenthalt nicht lange; Streitigkeiten mit seinen Untergebenen vertrieben ihn angeblich. Was aber er und seine Schüler in der kurzen Zeit fertig gebracht, zeigt die Stelle, wo ihm von dem Chronisten zum Vorwurf gemacht wird, aus Habsucht eine Unmasse goldener und silberner Geräthe nach seinem Zufluchtsort Worms mitgeschleppt zu haben.

Dafs Willos künstlerisches Wirken nicht flüchtig vorübergehend war, vielmehr die Kunst rege fortbetrieben wurde, trotz der in der Chronik geschilderten inneren Zwistigkeiten, beweist der Umstand, dafs Abt Adelgaud 1077 die Krone seines Grofsonkels, des Gegenkönigs Rudolf v. Schwaben, heimlich in seinem Kloster anfertigen lassen konnte, was doch eine gut eingerichtete Werkstatt und geschulte Arbeiter voraussetzen läfst. Dafür traf ihn dann auch die Strafe der Absetzung durch Heinrich IV.; er starb in Murbach 1078.[1]) Es ist nun sehr zu bedauern, dafs wir nichts Genaueres über diese Königskrone wissen. Das laut Inschrift bald nach dem Tode (1080) gegossene Reliefbild der Bronzegrabplatte Rudolfs im Dome zu Merseburg (s. Literat. bei Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäol. II 544) zeigt blofs einen mit Steinen und Filigran verzierten Reif mit kreuzweis darüber gelegtem schmalen und einfachen Bügel. — Ich habe mir diesen längeren Exkurs gestattet, weil die Nachrichten über die Kunstthätigkeit der Mönche in Elsafs bisher selbst von einheimischen Schriftstellern fast gänzlich unbeachtet geblieben sind.

Wie gesagt, ist das Elsafs an Reliquiaren aus der Zeit vor der Renaissance sehr arm. Eine chronologische Aufzählung der erhaltenen ist gewifs hier am Platze.

1. Reliquienherme des hl. Cyriakus in Altdorf U.-E., ehemalige Abtei der Benediktiner. Aus Holz, die Gewandung mit Silberplatten bedeckt und mit vergoldeten Ornamentstreifen und gestanzten romanischen und gothischen Medaillons besetzt. Mehrfach renovirt, zuletzt

[1]) Chron. Ebersh., MG. SS XXIII. Vgl. dazu Gérard, »Les Artistes de l'Alsace I, 23–27 und mein histor.-topogr. Wörterbuch d. Els.« S. 285.

1884. Geschenk Papst Leo's IX. an die Abtei, eine Stiftung seines Hauses, 1049.

Abbildungen: Heilig, »Bull. des monum. histor. d'Alsace« ²XVII [1895] Tafel I, Phototyp. 4⁰; Schricker, fol. nr. 60. Vgl. Sattler, »Gesch. von Altdorf« (1887) S. 32 f.

2. Kästchen der Kirchenfabrik Molsheim U.-E., aus vergoldetem Kupfer, 0,25 *m* lang und 0,30 *m* hoch, auf vier Löwenfüfsen. Vorn der segnende Christus mit den Evangelisten-Symbolen; die Rückseite nur mit einfachem Blattwerk geschmückt, auf dem Deckel unter romanischen Arkaden die 12 Apostel, in den Ecken vier sitzende schreibende Gestalten, vermuthlich die vier Kirchenlehrer. XII. Jahrh.

Es wurde 1854 von Kan. Straub entdeckt und restaurirt. Von dieser Wiederherstellung stammt der Fufs, die Pomella auf dem Dache und die Vergoldung, was Schricker, der das nicht wufste, zu dem Irrthum führte, es sei „jedenfalls eine moderne Arbeit" (l. c. S. 6). Es ist, wie schon Woltmann aussprach und seither zur vollen Gewifsheit geworden ist, rheinische Arbeit, speziell einem Xantener Reliquiar ähnlich (s. dies. abgeb. bei Clemen, Kunstdenkm. der Rheinprov. I³, 130 Fig. 48). Der Unterschied ist nur gering: hier ist der Grund durchbrochen, die sitzenden Gestalten auf den Ecken steifer und ohne die Gebärde des Schreibens, auch die Dachbekrönung fehlt und am unteren Rand des Daches und des Kastens läuft ringsum eine Inschrift.

= Abbildungen: Straub, »Note sur un reliquaire du 12ᵉ siècle etc.« (Bull. als. ¹II, 2 Lithogr. nach eig. Zeichnung, Vorderans. u. Rücks. Charnier) = Didron, »Annal. archéol.« (1859) 18 u. Kraus I, 154 Fig. 81 verklein; Schricker Nr. 64. Betr. des Zusammenhangs mit d. Xant. Reliq. vgl. M. Rosenberg, »Werke der mittelalt. Giefskunst in den Beziehungen zw. Ober- u. Nieder-Rhein«, Kunstgewerbebl. N. F. VII [1896] 153—56.

3. Ostensorium in Kreuzform der Kirchenfabrik Kaysersberg O.-E. In Dreipässen ausladend, die mit den Evangelistensymbolen, rückseitig mit Ornamenten verziert sind, XV. Jahrh. Darunter die gothische Minuskel-Inschrift: *hie.* | *in. ist. ein.* | *stick. vom.* | *heiligen. critz.* Der mit gravirten und gestanzten Ornamenten bedeckte Fufs stammt aus der Barockzeit (bisher unbekannt).

4. Herme einer unbekannten Heiligen der Kirche in Dachstein bei Molsheim U.-E., 0,77 × 0,44 *m*, aus dem Anfang des XV. Jahrh.

= Abbildung: Schricker Nr. 7a; bei Kraus nicht erwähnt.

5. Kästchen aus Holz des ausgehenden XV. Jahrh., 0,81 *m* breit und 0,54 *m* hoch. An den vier Seiten Christus und die 12 Apostel, kaum merklich von den Kupferstichen Schongauers (Bartsch VI, 34—45) abweichend, auf den Dachflächen Martyrium des hl. Hippolytus, auf den Seitendächern lothringisches Wappen. Letzteres daher, weil aus dem bis zur Revolution nach Lothringen gehörigen Städtchen St. Pilt, jetzt im Besitze der Gesellschaft für Erhaltung der elsäfsischen Geschichtsdenkmäler.

= Abbildung: Schricker, Nr. 79 und 80, und vier Apostel besonders.

Hier sei noch erwähnt das in mehrfacher Hinsicht interessante kleine Bleireliquiar aus der Kirche des zerstörten Dorfes Burnen (nicht Burnert, wie es fast überall heifst) bei Illfurt O.-E. Es stammt nach den Detailzeichnungen im Bull. als.² XVI [1893] Append. 1 f. (die Beschreibung allerdings unzulänglich) wohl aus dem Ende des XI. Jahrh. und wurde beim Abbruch eines Altars in dessen Sepulcrum gefunden. Es hat die Form der grofsen Schreinreliquiare und ist aus einem Stück gegossen, die Verzierungen bestehen in Linienornamenten.

Zu diesen kommen nun die bis zur Strafsburger Kunstausstellung im Jahre 1895 vollständig unbeachtet gebliebenen drei Reliquienbehälter von Reiningen im Ober-Elsafs: eine spätgothische Herme des hl. Romanus und zwei interessante romanische Kasten. Es ist das Verdienst der erwähnten Ausstellung, wie so Vieles andere, so auch diese Schätze dem Staube der Vergessenheit entrissen zu haben. Ihr Katalag gab die erste kurze, wenn auch theilweise ungenaue Beschreibung davon (Katal. S. 14, nr. 57 f.). Sie sollen hier eingehend beschrieben und gewürdigt werden.

I. Dachförmige Theka des XI. Jahrh., 0,41 *m* lang, 0,19 *m* hoch (ohne die Füfse) und 0,20 *m* breit. Aus Holz, soweit erkennbar aus Lindenholz, mit Silberblech beschlagen, das in erhabener Arbeit getriebene, vergoldete Figuren, Arkaden und Ornamentstreifen zeigt.

a) Vorderseite: Christus barfufs mit Kreuznymbus, den romanischen Kreuzstab in der Linken, die Rechte im sogenannten lateinischen Segensgestus erhoben, umgeben von je zwei Frauengestalten, die rechts blofse Leuchter, links solche mit aufgesteckten Kerzen tragen, also die klugen und thörichten Jungfrauen. Alle stehen auf einem halbkreisförmgen „Berg", ein in der romanischen Metall- und Elfenbeintechnik gewöhnliches Motiv, unter einfachen

rundbogigen Arkaden, die in den Zwickeln Lilien zeigen.

b) Rückseite: Wahrscheinlich Maria mit gleichen Frauengestalten, jetzt sehr verstümmelt, nur die zwei links sind erhalten. Maria in der Mitte, die Hände zum Beten vor sich ausgestreckt, und die letzte Figur mit Buch und emporgehaltener Rechten sind aus vergoldetem Kupfer und später eingesetzt. Die (alten) Arkadenbögen hier anders geformt.

Hinten gleiche Anordnung: Das Gotteslamm mit dem Kreuzstab, beiderseits von den Symbolen Ochs und Engel umgeben, letzteres ohne Spruchband und rechts mit erhobenen Händen, links mit beiden Händen ein Buch vor sich haltend. Die Fläche sonst mit Ornamentstreifen ausgefüllt; seitwärts aus Palmetten, unten und oben mit Kreuzblättern in über Eck gestellten Vierecken.

Die Schmalseiten des Daches zeigen je



Abb. 2. Romanusschrein. Rechte Schmalseite. Abb. 1. Aeltester Schrein. Vorderansicht.

einen gröfseren Engel, der mit beiden Händen ein Buch hält. — Dachbekrönung und Eckbeschläge aus Messing und Kupfer stammen von einer ganz späten Restauration, dagegen sind die einfachen hohlen Füfse noch alt. Die Technik ist fabrikmäfsig und nicht sehr sorgfältig, so z. B. pafst mehrfach das Blattornament nicht zusammen.

c) Rechte Schmalseite: Unter Arkadenbögen ohne Kapitäle zwei weibliche Gestalten mit Buch und erhobener Rechten.

d) Linke Schmalseite: Zwei Frauen mit Kerzen; die Arkadensäulchen hier mit Kapitäl und Lilien in den Zwickeln.

e) Dach: Vorn ein vergoldeter Streifen mit fünf Medaillons: Christus am Kreuz mit Kreuznymbus, die Füfse neben einander, umgeben von je zwei gleichen Evangelistensymbolen mit leeren Spruchbändern, die Zwickel mit Lilien, einmal links zwischen dem letzten Bogen mit Blattornament ausgefüllt. Die Adler schauen gegeneinander. Das Ganze von geschlagenen silbernen Palmettenstreifen eingefafst.

= Abgebildet bei Schricker, nr. 68.

II. Der Romanusschrein, dem vorigen ähnlich, aber gröfser und aus dickem Eichenholz, 0,47 *m* lang, 0,22 *m* breit und 0,40 *m* hoch.

1. Vorderseite: Unter Arkaden mit Kapitälen und Basen sitzt auf ornamentirter, mit Kissen belegter Bank Christus salvator

mit Kreuznymbus, das Buch auf das Knie stützend, die Rechte segnend erhoben. Auf beiden Seiten stehen je drei Apostel, links Petrus mit einem Schlüssel, die übrigen mit Buch und erhobener Rechten. Ueber den Figuren die erneuerte Majuskelinschrift:

DISCIPVLI. XPI. SVNT. QVOS. CERNITIS. ISTI.
CIRCVSTARE. PIAM. DNAM PARITER. Q; [*PARITERQUE*] MARIAM.

2. Rückseite: Maria auf gleichem Throne sitzend, in der Rechten eine Lilie, die Linke erhoben, ohne Nymbus. Links eine Gestalt mit Nymbus, die Hände flehend zu Maria ausgestreckt, und eine Heilige mit Buch, eine ähnliche und die (erneuerte) des hl. Laurentius mit offenem Buch und Rost. Darüber die Inschrift:

VIRGO CREATOREM GENVIT GENITRIX GENITOREM
ET PATER EST MATRIS NATUS SINE SEMINE PATRIS
(Ohne Zwischenpunkte.)

Auf dem Sockel steht (zwischen den einzelnen Wörtern Rosetten und Verzierungen) in schöner gothischer Minuskel:

dis . nach . geschriben . stuck . sind . in . dem . groten sanctus . || romanus . schrin . brachium . santi . romani . de . brachium [!] || s. sebastiani. . . . (abgerissen).

Die Inschrift ging ringsherum, ist aber an den Schmalseiten zerstört.

3. Dach: Dieselbe Technik wie am ersten Schrein, Streifen mit fünf hier kleineren und nicht aneinanderhängenden Medaillons, der Zwischenraum mit Blattornament ausgefüllt. Lamm nach rechts schauend, zu ihm gewandt rechts und links je ein knieender Engel, aufserdem rechts Ochs und links Adler mit leeren Spruchbändern. Die Umrahmung aus einem Stück, auch auf die Kanten ausgedehnt, besteht aus fortlaufendem Blattornament. Hier die alte romanische (geschlagene) Inschrift. Sie ist, weil oben verdeckt, durch die spätgothische Bekrönung sehr schwer lesbar.

ALGODUS . VILLE . REINUNGE . PRESBITER . ILLE . ET PP (prepositus) ET . PASTOR . OPERIS . FUIT . ISTIUS . AUCTOR.

Die hintere Dachfläche zeigt den segnenden Christus mit kreuzförmigem Nymbus und Buch nebst denselben Medaillons wie die Vorderseite. Alle Beschläge alt; darunter die Inschrift:

NOMINA SANCTORŪ QUORŪ RELIQUIE CONTINENTUR Ī HOC SCRINIO || QUINQ; BRACHIA SCĪ ROMANI . SCĪ FABIANI . SCĪ SEBASTIANI . SCĒ CONCORDIE . (auf der Schmalseite fort-



Abb. 3. Romanusschrein. Vorderansicht.

laufend) S̄. LAURENTII . MR̄. S̄. VINCENTII . MR̄. DE . LIGNO . S̄. CRUCIS. || (vorn weiter) . . . MARGARETE . DE . RELIQUIIS SCĪ . ANDREE AP̄LI . SCĪ . JOHANNIS . BAPT . S̄ . PETRI.

4. Linke Schmalseite: Taufe des hl. Romanus durch St. Laurentius (Schricker sagt: Laurentius einen Ungläubigen bekehrend). Unter einem Bogen, der in der Mitte einen Kuppelthurm trägt, ist Romanus in halb knieender Stellung, umgürtet mit dem Schwert, das Taufbecken emporhaltend, während ihm Laurentius das Wasser übergiefst. Diese Figur des hl. Laurentius ist von der Brust abwärts restaurirt. Darüber die gleichfalls erneuerte Inschrift: CREDAT VT IN X̄P̄M̄. LAVRENCIVS AMMONET ISTV̄.

Im unteren Fries: ANNO. MILESIMO, QUINGENTESIMO. DECIMO. G. W. (Initialen des Meisters).

5. Rechte Schmalseite: Enthauptung des hl. Romanus. Unter einem Doppelbaldachin, auf Ecksäulen mit Basis und Kapitäl und von einem romanischen, vielfenstrigen Eckthürmchen besetzt, drei Personen: der Richter auf dem kissenbedeckten Faldistorium sitzend, dessen Füfse regelrecht in Drachenköpfe auslaufen, mit kleinem Lilienscepter in der Hand, die Rechte befehlend erhoben; ein Soldat im Panzerhemd und anschliefsender Kopfbedeckung, spitze Sporen an den Füfsen, hat soeben dem vor ihm knieenden und wie im Entsetzen oder im Gebet die Hände ausbreitenden Heiligen mit einem langen Schwerte das Haupt abgeschlagen, das er in der Hand hält; das Blut spritzt empor. Darüber die in spätgothischer Zeit erneuerte (eingeritzte) Inschrift:

nomine pro x̄p̄i. mortem. romane subisti,
Im unteren Fries: s. sebastianus. s. lazenc || zus (Rosette) s. romen her. [Wappen] friderich. rot.

Die Giebeldreiecke werden schön von Engelbüsten mit Nymbus und ausgespannten Flügeln, die Hände ausgebreitet vor sich haltend, ausgefüllt. — Der Dachfirst und die beiden Seitenkanten sind von einem prächtigen spätgothischen, silbernen Pflanzenornament bekrönt, die Enden des Firstes waren ehemals mit runden Knöpfen oder Kreuzblumen abgeschlossen, von denen nur mehr Stücke Silberdraht übrig sind.

= Zum ersten Male abgebildet: Schricker fol. Phototyp. nr. 61 (Ganzansicht) und 62 (beide Schmalseiten).

III. Spätgothische Herme aus versilbertem Kupfer, Anfang des XIV. Jahrh., die Büste damascirt, Haare und Nymbusscheibe gelb. Der von einer ringsum laufenden Bekrönung geschmückte Fufs ruht auf zierlichen, von gothischen Thürmchen getragenen Engelchen mit Spruchbändern, von denen indefs nur 2 und 4 erhalten sind:

Cranium (Sancti) Romani (martyris).

Die Reliquien, welche von hinten eingeschoben werden, sind vorn auf der Brust sichtbar, die Oeffnung ist von Edelsteinen umrahmt. Die ganze Herme ist 0,43 *m* hoch. Um den Hals ist ein blauseidenes, dickgewebtes Band von 3 *cm* Breite und 2,20 *m* Länge gewickelt, das angeblich der Gürtel des hl. Romanus sein soll.

Die Reliquienbehälter waren wohl einst Eigenthum des Klosters Oelenberg, das $^1/_4$ Stunde westlich vom Dorfe Reiningen auf einem Hügel steht und seit der Gründung bis 1540 den Augustiner-Chorherren gehört hatte, dann einzelnen reichen Prälaten als Kommende, 1626 bis 1630 den Jesuiten von Erzherzog Leopold verliehen, 1675 im französischen Kriege zerstört wurde. Seit 1825 ist es im Besitze der Trappisten.

Wie und wann die Reliquiare von der Propstei nach der Pfarrkirche kamen, entzieht sich unserer Kenntnifs. Nachforschungen im Kloster- und Pfarrarchiv blieben ohne Ergebnifs. Vermuthlich geschah es unter den Jesuiten, vielleicht im Jahre 1720, wo wir (s. unten) von einer Uebertragung von Reliquien des hl. Laurentius hören. Jedenfalls vor der Revolution, denn wären sie damals noch auf dem Oelenberge gewesen, so würden sie vermuthlich der Zerstörungswuth zum Opfer gefallen sein. Dafs dies nicht geschah, ist einerseits der echt katholischen Gesinnung der Einwohnerschaft, die nicht gestattete, frevelnde Hand an den Schatz zu legen, dann aber auch ihrer und der ganzen Umgegend Unkenntnifs des Werthes ihrer Kostbarkeiten zu verdanken, ward es doch bis vor wenigen Jahren den Reiningern von den Nachbarsdörfern zum Hohn angerechnet, dafs sie ihre alten Reliquienschreine (die „Krautsetzling- und Samenkästchen") ehrfürchtig in den Bittprozessionen mittrugen. Diesem Spott zu entgehen, liefs man endlich die Reliquiare zu Haus. In der Sakristei in einer mächtigen alten Truhe ruhen sie jetzt, einmal im Jahre

nur, am Patronsfeste (S. Romanus, 9. August) und dem noch feierlicher gehaltenen Wallfahrtsfeste am Tage darauf, werden sie ausgestellt. Dagegen geniefsen diese Ehre während der ganzen Oktav mehrere unter den Jesuiten im XVIII. Jahrh. gefertigte, dick vergoldete Holzbüsten und ein noch roheres Armreliquiar, wohl der Nachfolger eines spurlos verschwundenen gothischen.

Freilich ist auch der Inhalt der Behälter sehr in Unordnung und der frühere Reichthum bedeutend zusammengeschmolzen. Die verschiedenen Reliquienpartikel sind wirr durcheinandergeworfen, ohne Fassung und authentische Beglaubigung. Nur eine des ursprünglichen Schatzes aus dem XI. Jahrh. läfst sich noch nachweisen, denn ein Pergamentstreifen mit der gothischen Aufschrift Brachyum sancti Romani. gloriosi. martyr. erleichtert die Identificirung. Von neueren hl. Ueberresten sind mehrere mit Authentik versehene vorhanden (Kreuzpartikel Okt. 1784; zwei wächserne Agnus Dei mit Inschrift: *Ecce Agnus Dei . . . mundi. Benedictus XIV. Pont. max.*, rückseitig Maria mit dem Jesuskind). Von Reliquien des hl. Laurentius scheint man zu Beginn des XVIII. Jahrh. überhaupt nichts mehr gehabt zu haben, was nach der Mifswirthschaft der letzten Augustinerpröpste und besonders der Kommendatare nicht zu verwundern ist; 1720 erhält die Pfarrkirche deren neue von der Markgräfin von Baden, Herzogin von Sachsen-Lauenburg (handschriftl. Chronik S. 125).

Die Frage nach der Herkunft der Reliquiare bietet keine Schwierigkeit. Zwar führt die Ortslegende beide, ja auch die spätgothische Herme, auf Papst Leo IX. zurück, der sie dem von seiner Mutter Heilwig v. Egisheim-Dagsburg zwischen 1038—1048 gegründeten Augustiner Chorherrenstifte Oelenberg geschenkt habe. Dafs dies sich nicht auf alle zwei Reliquiare beziehen kann, ist für jeden Stilkundigen klar. Die Entstehungszeit des gröfseren Kastens fällt nach dem Stil und der reicheren Ausführung ungefähr in das zweite Viertel des XII. Jahrh. Sie würde sich noch genauer bestimmen lassen, da ja die Inschrift den Propst Algodus oder Adelgaud als Urheber nennt, wenn wir die Regierungsjahre dieses Prälaten aus Urkunden wenigstens annähernd festlegen könnten. Allein das Fehlen der ältesten Dokumente macht dies unmöglich. Wohl besitzen wir in der nach älteren, damals noch vorhandenen Archivalien 1750 bis 1756 von zwei Jesuiten verfafsten *Oelenbergensis Historia* (Orig. im schweiz. Staatsarch. Bern, früh. in Pruntrutt; Kopie 4° von 1858 in der jetz. Trappisten-Abtei) ein Verzeichnifs der Pröpste von 1054 an, aber unser Algod steht nicht darin. Dagegen hat die Liste gerade in der Zeit, wo er nach dem Reliquiar zu suchen wäre, eine Lücke von 1110, Todesjahr des Propstes Adalbero, bis 1144, wo der Propst Folcherus zum ersten Male urkundlich erscheint (Stift. Urk. des Kl. Feldbach durch Grf. Friedrich I. von Pfirt, ap. Trouillat, Monuments de l'ancien évêché de Bâle II. 709).

Dagegen weist die Beschaffenheit das kleinere Reliquiar in das XI. Jahrh. und es ist wohl das vom Papste überbrachte Behältnifs. Zwar besitzen wir von Leo's IX. Aufenthalt kein direktes Zeugnifs, nicht einmal bauliche Ueberreste kommen dem zu Hülfe. Was an alten Bauten auf Oelenberg erhalten ist — der geradlinig abgeschlossene Chor der Abteikirche und eine erst jüngst aufgedeckte zweijochige niedrige Grabkapelle — geht nicht über das XII. Jahrh. zurück. Aber eine konstante Hausüberlieferung, das sonst nicht erklärbare Vorhandensein von unzweifelhaft aus Rom gekommenen Reliquien läfst die Behauptung des alten Basler Proprium sanctorum, Leo IX. habe die Weihe der Klosterkirche und vermuthlich auch der des Dorfes, vorgenommen, nicht zurückweisen. Zudem lag dies ganz in der Gepflogenheit des Papstes, von dem wir wissen, dafs er bei seinen wiederholten Reisen in Deutschland mit Vorliebe die von seinen Ahnen und Verwandten gegründeten Orte und Kirchen aufsuchte und Kulthandlungen darin vornahm. Wir würden auch von seinem Oelenberger Aufenthalt und vermuthlich den Anfängen dieses Egisheim-Pfirter Hausklosters auf's Beste unterrichtet sein, wenn das Kloster-Archiv uns noch in seiner ursprünglichen Reichhaltigkeit überliefert wäre. Aber hier sind grofse Verluste zu beklagen. Die älteste Urkunde, die wir jetzt besitzen, datirt erst vom Jahre 1180 (Febr. 11 Alexander III. an den Basler Bisch. Ortlieb, Trouill. II. 20). Indefs gerade sie gibt uns Fingerzeige über die früheste Zeit der Propstei. Der Papst erwähnt nämlich darin die Privilegien seiner Vorgänger Eugen III., Innocenz III

und Leo IX., welche „manifeste declarant“, dafs das Kloster „ad iurisdictionem b. Petri et nostram nullo mediante pertineat“, also ein exemtes, päpstliches Kloster sei. In dem Verzeichnifs der päpstlichen Kirchen des Kämmerers Cencius vom Jahre 1192 (ed. Muratori, Antiqq. ital. IV, 852—908) ist Oelenberg aufgeführt und bezahlt den gewöhnlichen Schutzzins von einem aureus Bizancius oder byzantiner Goldgulden.[2]) Man wird nicht fehlgehen, Leo IX. die Erhebung von Oelenberg zu einem päpstlichen Schutzkloster zuzuschreiben, und zwar bei Gelegenheit der Weihe, ähnlich wie er das für Ottmarsheim und Woffenheim gethan. Wann diese genau stattfand, ist nur annähernd zu bestimmen. Zieht man seinen dreimaligen Aufenthalt im Elsafs als Papst in den Jahren 1049, 1050 und 1052—1053 in Betracht, so passen Zeit und Umstände für die Weihe in Oelenberg am besten in die erste Reise. Damals zog er von Nord nach Süd, am 18. Nov. ist er in Woffenheim, am 21. in Basel, zwischen beiden Stationen liegt Reiningen.

Restauration. Im Laufe der Zeit waren die Reliquiare sehr schadhaft geworden. Ziemlich grofse Stücke der Silberbekleidung und der Inschriften waren abgefallen. Um die Wende des XV. Jahrh. nahm man deshalb eine theilweise Restauration vor, der wir glücklicherweise die Erhaltung der ursprünglichen Inschrift durch getreue Nachahmung der alten Buchstaben verdanken. Der Urheber nennt sich selbst; es ist der Propst Friedrich Roth 1477—1495, ein Mann, der sich um die Hebung des tief darniederliegenden Stiftes hoch verdient gemacht, und wenn er länger gelebt, sicher den baldigen Ruin aufgehalten hätte. 1481 erhielt er von Papst Sixtus IV. den Gebrauch der Pontifikalien (handschr. Kopiar fol. 1); 1486 baute er die ruinösen Theile der Klosterkirche, Transsept und Schiff, wieder auf. Beide haben spätgothische Gewölbe mit abgeschrägten Rippen, an einer die Jahrzahl 1486 und im rechten Kreuzarm ein Schlufsstein mit seinem Wappen und der Mitra. Dafs er den Bau gleich im ersten Jahre seines Amtsantritts begann und bei den geringen Mitteln nur langsam fortsetzen konnte, zeigt er selbst in einer Inschrift mit seinem bemalten Wappen an der unteren Südwand desselben Kreuzarmes (j. Sakristei):

dn̄e. dilexi. decore̅. doꝰ. tue.
frideꝰcꝰ. rot. p̄p̄tus. hꝰ. mo. na.
ſterij. an̄o. dn̄i. M.CCCC. LXXVIIj.
orate. (Wappen) pro. eo.

Als er starb, wurde er an derselben Stelle begraben, von seiner leider jetzt verschwundenen Grabschrift gibt uns die handschriftliche Hauschronik (S. 26) das Bruchstück: *Felix quem aliena faciunt pericula cautum.* — Ueber seine Herkunft wissen wir nichts. Sein Wappen und Name deuten indefs auf Abstammung von der adeligen Basler Familie Roth, auch R. v. Rosenberg genannt, die seit 1258 in der Geschichte bekannt, 1445 das Dorf Brubach im Sundgau als österreichisches Pfandlehen besafs und um 1523 mit Werner Roth in Strafsburg ausstarb. Das Wappen zeigt in Silber eine rothe Rose mit drei Blättern auf rothem Dreiberg, die Helmzier ein silbernes Steinbockhorn mit drei rothen Rosen besetzt. Wahrscheinlich ist unser Propst Friedrich ein Bruder des Ritters Peter Roth, der 1456—1474 Bürgermeister von Basel war,[3]) und nach dem Propst mit seiner Gemahlin Margaretha v. Künlang in dem alten Verzeichnifs der Reininger Marienbruderschaft eingetragen ist (Brudersch.-Büchl. von 1726, S. 4).

Eine zweite, wenig verständige Wiederherstellung gewisser schadhaft gewordener und abgefallener Theile erfolgte dann, wie eine kurze Angabe auf dem Schreine besagt, 1510; die Sigle H. W. ist der Name des Arbeiters, denn Propst war damals Daniel Grofs 1495, † 1515. Natürlich haben beide Reliquiare seit dieser Zeit wieder sehr gelitten, besonders durch die Art ihrer Aufbewahrung und das frühere Mittragen bei den Prozessionen. Sie machen gegenwärtig einen betrübenden Anblick. Es wäre wirklich hoch an der Zeit, sie einer gründlichen, aber verständnifsvollen Restauration zu unterwerfen.

Kaysersberg. Jos. M. B. Clauss.

---

[2]) Ecclesia Remongensis [= Reining.] et de Olimberc unum bizantium annuatim. Vgl. betr. der päpstl. Klöster Schulte, P. Leo IX. u. die elsäss. Kirchen, Strafsbgr. Studien II [1883] 78—91.

[3]) Vgl. Kindler v. Knobloch, »Gold. Buch von Strafsb.« II, 288, dem der Propst unbekannt

Abhandlungen.

Emaillirter Bergkrystallpokal des XIV. Jahrhunderts.

(Mit Abbildung.)

Bergkrystallgefäfse für Profanzwecke haben sich aus dem Mittelalter nur in geringer Anzahl erhalten. Als einer der vornehmsten darf der hier abgebildete bezeichnet werden, den ich vor acht Jahren im Museum Poldi-Pezzoli zu Mailand sah und für die Veröffentlichung photographiren lassen durfte. Derselbe ist mit dem Deckel 25 *cm* hoch und der achtseitige Sternenfufs hat 13$^3/_4$ *cm* Durchmesser. Die emaillirten Szenen, die denselben bedecken und die Legende von Tristan und Isolde darstellen, jenen als Ritter, diese als Edelfräulein, sind nicht einzeln eingefügt, sondern als Ganzes aufgeschmolzen in durchsichtigen Farben, bei denen Grün, Orange, Violett, Gelb, Grau vorherrschen, von dem überall blauen, quadrirten Grunde vortrefflich sich abhebend und zu glänzender Wirkung sich vereinigend. Die Figuren sind vorzüglich gezeichnet und der Reliefschmelz behauptet in technischer Hinsicht den höchsten Rang, hinsichtlich der Karnationsparthien noch an der Vergoldung festhaltend. — Aus dem Fufse wächst ein achteckiges emaillirtes Zwischenstück, blau mit Goldrosetten, in denen ein opak rothes Pünktchen, sodann der emaillirte Schaft, den ein gleichfalls emaillirtes Knäufchen unterbricht, auf den gewölbten Feldern abwechselnd Kopf und Rosetten zeigend. Der aus dem emaillirten Trichter aufsteigende façettirte Krystallbecher hat emaillirten Rand, auf dem zwischen je zwei Bäumchen Löwe, Hund und Hase erscheinen. — Durch den Boden des Bechers erblickt man eine reitende Jungfrau mit Griffel in der Rechten, Spielzeug in der Linken auf blau emaillirtem Grund. — Der Deckel mit Zinnenrand und thiergemustertem Emaildach endigt in eine stilisirte Knospe. Sämmtliche Metalltheile sind aus Silber gebildet und vergoldet; unter dem gleichfalls vergoldeten Fufs und Deckel ist eine aus drei gothischen Majuskeln (A S M) bestehende Marke eingeschlagen. — Das prachtvolle Gefäfs, welches unten sehr gut, oben mangelhaft erhalten ist, hatte vielleicht die Bestimmung, als Turnierpreis zu dienen. — Als seine Ursprungszeit dürfte die Mitte des XIV. Jahrh. zu bezeichnen sein, um welche diese Technik in ihrer norditalienischen Heimath bereits zu hoher Blüthe gelangt war, um bald den Weg nach Burguud zu nehmen, sodann, vielleicht über Flandern, nach Köln, wo sie schon um 1400 in dem entwickelten Stadium der emaillirten Karnation begegnet. Schnütgen.



Emaillirter Bergkrystallpokal im Museum Poldi-Pezzoli.

Eine venetianische Holztafel mit Beinreliefs im Kensington-Museum.

(Mit 6 Abbildungen.)

II. (Schlufs.)



m zunächst die beiden sich umarmenden Paare von Kriegern in den äufseren Nischen zn besprechen, so erweisen sich dieselben, wie schon bemerkt, auf den ersten Blick als Nachbildungen zweier ganz entsprechenden, in Porphyr ausgemeifselter Hochreliefgruppen, welche an der Aufsenseite der Schatzkammer, am Erdgeschofs der Südseite der Marcuskirche, zunächst der Porta della carta aufgestellt sind. (Fig. 2.) Dieselben sind aus einem einzigen Porphyrblock ausgehauen und stehen auf einem gemeinsamen, kämpferförmigen Sockel. Die beiden Gruppen wenden einander den Rücken zu und sind durch eine Scheidewand getrennt, mit der ihre Rückseiten zusammenhängen.

Bezüglich ihrer Herkunft herrscht die Ueberlieferung vor, dafs sie aus S. Jean d'Acre (Ptolemais) stammen und von dort entweder im Jahre 1291, nach Eroberung dieser Stadt durch Sultan Menichesadar, von venetianischen Flüchtlingen[32]) oder, was wahrscheinlicher ist, zugleich mit anderen Monumenten,[33]) im Jahre 1256 als Beutestücke vom venetianischen Admiral Lorenzo Tiepolo nach Venedig gebracht worden seien.[34]) In letzterem Jahre hatte nämlich zwischen den Genuesen und Venetianern ein blutiger Kampf um den Vorrang in S. Jean d'Acre und insbesondere um den Besitz der noch aus den ersten Jahrhunderten des Christenthums stammenden Kirche S. Saba stattgefunden, welche von den Genuesen befestigt, von den Venetianern aber erobert worden war, wonach sie diese Kirche zerstörten und einzelne Trümmer und Monumente davon nach Venedig ausführten.[35])

Nach Aussage einiger Schriftsteller sollen jedoch die genannten Porphyrreliefs aus Konstantinopel stammen, ohne dafs aber Erstere die älteren Quellen angeben würden, auf welche sie sich stützen.[36])

Wie dem nun sei, ob die genannten Reliefs nach den einen, wie uns scheint glaubwürdigeren Nachrichten, aus Akkon, oder aber nach den anderen aus Konstantinopel stammen, jedenfalls herrscht über ihre Herleitung aus dem oströmischen Reiche bei den angeführten Schriftstellern Uebereinstimmung.

Damit ist jedoch die weitere Frage über die Zeit ihrer Entstehung noch nicht gelöst, und über diese sind die verschiedenartigsten Ansichten zu Tage gefördert worden.

Von Haus aus läfst sich nur soviel feststellen, dafs die Figuren auf diesen Reliefs eine der römischen Imperatorenrüstung verwandte Kriegertracht tragen und dafs sie in einem Stile ausgeführt sind, der ebensowenig den besseren Zeiten altrömischer Sculptur wie dem strengen Byzantinismus entspricht.

Um der Frage ihrer Entstehungszeit näher zu treten, sei vor allem darauf hingewiesen, dafs sich im Museum des Vatikans zwei Bruchstücke von Porphyrsäulen befinden, an denen, auf gesimsförmig ausladenden Kämpfern stehend, zwei mit Lorbeerkränzen bekrönte Paare bärtiger Männer, in römischem Kriegergewande, in Relief ausgearbeitet sind, welche sowohl ihrer Tracht, wie ihrer Bewegung und Handlung nach mit den Reliefs von S. Marco so grofse Aehnlichkeit zeigen, dafs der typische Zusammenhang zwischen beiden Gruppen sich nicht verkennen läfst.[37]) (Fig. 3 u. 4.) Hier wie dort,

[32]) Didron aîné »Annales archéol«. XVI p. 404.

[33]) Darunter befanden sich auch zwei altbyzantinische, reichornamentirte Mamorpfeiler, welche gleichfalls an der Südseite der Marcuskirche aufgestellt wurden. Dieselben stimmen im Stil mit den von Vogüé veröffentlichten Monumenten des V. u. VI. Jahrh. aus Centralsyrien überein, entstanden auch jedenfalls vor der Besetzung Syriens durch die Araber, womit aber nicht bewiesen ist, dafs die Porphyrreliefs aus derselben Zeit stammen. — Vergl. Weber »Epistola ad E. A. Cicogna« (Ven. 1826) Tafel I und Text. —

Vogüé »La Syrie centrale« (Paris 1847) Bl. 46, 62, 100, 129 etc.

[34]) Zucchini »Cron. Ven.« II. p. 313.

[35]) Sabellico »Hist. Ven.« 1668. L. X. p. 134. Weber op. c.

Mothes »Geschichte der Bauk. und Bildhauerei in Venedig« I. 176.

[36]) Ant. Steinbüchel »I due gruppi di porfido che stanno sull' angolo del tesoro della Basilica di S. Marco« (Venezia 1844). — Weber op. 12. —

Selvatico »Sulla architettura e sulla scultura in Venezia«. (Venezia 1847). p. 499.

[37]) Seroux d'Agincourt ed. Quast. „Sammlung von Denkmälern der Architectur, Sculptur und Malerei etc." »Atlas der Skulpturen.« T. III. Fig. 17, 17.



Fig. 2. Porphyrgruppe sich umarmender Feldherrn an der Südseite der S. Marcuskirche, Venedig.

sind zwei Kriegerpaare einander entgegenschreitend dargestellt, indem je einer von ihnen die rechte Hand auf die Schulter des Andern legt. Hier wie dort fällt ein langer über der rechten Schulter durch eine Spange zusammengehaltener Kriegermantel (paludamentum) über den Rücken, bis an den Fufsknöchel reichend und den linken Arm bedeckend.

Hier wie dort ist der sichtbare rechte Arm oben mit drei Schichten von Lederstücken bedeckt, während den Unterarm der enganschliefsende Aermel der Tunica bis zum Handgelenk verhüllt. — Auch der sich an den Körper eng anschliefsende Lederpanzer ebenso wie die aus zwei Reihen Laschen bestehende Lorica, welche an einem mit runden Metallplättchen verstärkten Gürtel befestigt ist, findet sich in gleicher Weise an den Reliefs im Vatikan, wie an der S. Marcuskirche. Auch die eng anschliefsenden Beinlinge (falls nicht nackte Beine dargestellt sind) finden sich hier wie dort.

Die Fufsbekleidung an den vatikanischen Figuren scheint, so weit sich erkennen läfst, ebenfalls nicht wesentlich verschieden von der der Kriegergestalten an der Marcuskirche zu sein, welche sich deutlich als sogenannter „compagus“ d. h. ein auf dem Fufsblatt offener, dagegen an Zehen und Hacke von Leder bedeckter Schuh, der mit Riemen kreuzweise aufgebunden wurde, zu erkennen giebt. Diese Fufsbekleidung soll gegen Ausgang der römischen Kaiserzeit und im Anfang des Mittelalters an Stelle des „calceus“ getreten sein.[88])

Die Verschiedenheiten zwischen den vatikanischen und venetianischen Kriegergruppen bestehen, abgesehen von stilistischen Eigenthümlichkeiten, hauptsächlich darin, dafs die vatikanischen Gestalten durchwegs bärtig und mit Lorbeerkränzen geschmückt sind, während an den venetianischen Gruppen je eine Figur einen kurzgeschnittenen Vollbart trägt, die andere bartlos ist. — Statt der Lorbeerkränze der vatikanischen Figuren tragen diejenigen von S. Marco niedrige runde Kappen (Helme oder Kronreifen) mit einem Loch an der Vorderseite, in dem sich vermuthlich Metallschmuck befand. — Ferner halten die vatikanischen Gestalten in der linken Hand Kugeln, wogegen die venetianischen Krieger mit der Linken den Griff eines Schwertes umfassen, welcher geschuppt ist und in einem Vogelkopf endet. Das Schwert scheint vermittels eines Hakens am Gürtel der Lorica befestigt zu sein; darüber befindet sich noch ein zweiter, mit Metallplatten und Steinen besetzter Gürtel, der an den Figuren des Vatikans fehlt. Diese doppelten Gürtel sowohl, ebensowie die Helme oder Kronen der Kriegerfiguren von S. Marco weisen darauf hin, dafs sie jedenfalls jüngeren Datums sind, als die Figuren im Vatikan, welche durch die corona triumphalis, ebensowie durch den Reichsapfel, als römische Imperatoren gekennzeichnet sind. Man könnte an die Cäsaren, welche Diocletian neben sich einsetzte, denken, wenn der schlechte Stil dieser Figuren, sowie die langen Aermel derselben, die unseres Wissens nicht vor dem VI. Jahrh. an den Darstellungen der römischen Kaiser vorkommen, nicht dem zu widersprechen schienen.[89])



Fig. 3. Porphyrgruppe römischer Imperatoren im Museum des Vatikans.

[88]) Baumeister, Fufsbekleidung I. p. 576.

[89]) Vergl. die Statuen des Constantin (D'Agincourt »Atlas der Sculptur« T. III f. 2, 3, 4) sowie

Auch läfst der barbarische Stil dieser kurzen, gänzlich proportionslosen Figuren es nicht zu, ihre Entstehungszeit vor der 2. Hälfte des VI. Jahrh. anzusetzen und selbst diesem machen sie keine Ehre, obwohl im Laufe desselben die menschlichen Körperverhältnisse sich schon wesentlich verschlechterten und neben den langgestreckten Gestalten, wie sie die Mosaiken Justinians in S. Vitale zu Ravenna zeigen, auch schon jene zwerghaften Körperbildungen vorkamen,[40]) wie sie den Imperatorenfiguren des Vatikans eigen sind. Auch würde die Bärtigkeit derselben für das VI. Jahrh. sprechen. — Unter gleichzeitig regierenden Kaisern kämen vielleicht Justinus II. und Tiberius als in diesen Reliefs dargestellte Persönlichkeiten in Betracht, indem beide 574 bis 578 zusammen das oströmische Reich beherrscht hatten.



Fig. 4. Porphyrrelief im Museum des Vatikans. (Gegenst[ü]ck zum vorigen.)

Ehe wir uns nun über die Frage aussprechen, in welchem Verhältnifs in Bezug auf Stil und Entstehungszeit die Porphyrreliefs von S. Marco zu den ihnen verwandten Porphyrreliefs des Vatikans stehen, welche wir der römischen Verfallszeit des VI. Jahrh. zuzuweisen geneigt sind, wollen wir die bisher über Erstere in der Litteratur geäufserten Ansichten zusammenstellen, da sich in denselben allmählich bereits eine sachliche Klärung und Annäherung an eine richtige Erkenntnifs vollzogen haben dürfte.

Schon Winckelmann erwähnt derselben in Kürze und schreibt sie der mittleren oder späteren Kunst der Byzantiner zu, indem er zugleich die allerdings absurde Deutung des Girolamo Maggi zurückweist, als sollten diese Gruppen die Tyrannenmörder Harmodius und Aristogiton darstellen und demnach archaisch-griechisch sein.[41]) Andere ebenso sinnlose Deutungen erwähnt Selvatico.[42]) 1844 erschien in Venedig eine Schrift, von Em. Cicogna und Anton v. Steinbüchel verfafst, in welcher die Ansicht vertreten wurde, diese Reliefs stellten die vier Imperatoren zur Zeit Diocletians dar und seien ursprünglich in Nicomedien vielleicht an einem Cirkus als Schmuck der Spina aufgestellt gewesen, von wo sie Constantin nach Konstantinopel gebracht habe, während die Venetianer sie von dort als Siegestrophäe nach Venedig weggeführt hätten.[43]) Dieser, auf zahlreichen aus der Luft gegriffenen Hypothesen beruhenden Annahme trat Prof. Pietro Pasini im Jahre 1846 im Ateneo zu Venedig entgegen, indem er zugleich die ebensowenig begründete

das Diptychon des Consuls Probus Famulus mit der Darstellung des Kaisers Honorius vom Jahre 406 (Garrucci T. 446, 3), wo die Arme noch entblöfst sind, mit der Statue von Barletta (Schulz »Denkmäler Unteritaliens« T. XXVII) und dem barberinischen Diptychon aus Justinian I. Zeit (D'Agincourt »Atlas der Sculptur« T. III, Fig. 15, wo bereits die anschliefsenden, langen Aermel dargestellt sind.

[40]) In dieser Beziehung kann auf die Gestalten der Sklaven, welche Geldsäcke ausschütten an dem Diptychon des Consuls Rufinus Gennadius Probus Orestes vom Jahre 530 (South Kensington Mus. N. 139—1866, Photogr. n. 3742), sowie auf die Wachen am Grab auf der Elfenbeinschnalle des Bischofs Cesarius von Arles († 542) Garrucci VI. T. 479 Fig. 17 hingewiesen werden.

[41]) Winckelmann »Storia delle arti del disegno presso gli antichi etc.« (Milano 1779.) Tom II. p. 16. »Le quattro figure d'un sol pezzo di porfido, poste a due a due nel palazzo del Doge a Venezia, son lavoro greco del basso impero o de' tempi posteriori etc.«

[42]) P. Selvatico »Sulla architettura e sulla scultura di Venezia« (Ven. 1847) p. 498.

[43]) »I due gruppi di porfido sull' angolo del tesoro

Vermuthung aussprach, beide Gruppen stellten Diocletian und Maximian dar, welche von 286 bis 305 gemeinsam das römische Reich beherrschten.

Eine ähnliche Ansicht vertrat auch Schnaase,[44]) welcher die Reliefs von S. Marco wie im Vatikan als zusammengehörig ansah (!) und sie auf die vermuthliche Verherrlichung der Söhne Constantins bezog.

Wahrscheinlicher ist schon Demmins Zeitbestimmung,[45]) welcher die Gestalten der S. Marcuskirche als „zwei Krieger höheren Standes ... vom VIII. oder IX. Jahrh. bezeichnet, wozu er jedoch bemerkt, dass sie „der Tracht und Ausrüstung nach . . . nicht unter den Byzantinern eingereiht werden können".

Auch Hottenroth[46]) verlegt die Porphyrreliefs von S. Marco in das IX. Jahrh., betrachtet sie jedoch als byzantinische Arbeit. Er vergleicht ihre Tracht mit derjenigen der Palastwache auf einer Miniatur in der Bibel Karls des Kahlen in der Bibliothèque nationale zu Paris (Lat. 1), wo die Ueberreichung der Bibel durch Vivianus dargestellt ist,[47]) und findet in der vermeinten Uebereinstimmung die Bestätigung dafür, „wie sehr Karl der Kahle bestrebt war, den oströmischen Kaiserpomp nachzuahmen". — Dafs jedoch zwischen der Tracht der Porphyrreliefs und dieser Miniatur wesentliche Unterschiede bestehen, ergiebt sich aus einer Vergleichung beider Kunstwerke.

Auch Viollet-le-Duc hält die Porphyrreliefs von S. Marco für byzantinische Arbeit und zwar des VIII. Jahrh.[48]) W. Böheim vermuthet, dafs dieselben byzantinische Arbeit des X. Jahrh. seien.[49])

Didron aîné erwähnt noch, dafs die auf diesen Reliefs dargestellten Kriegergestalten auch als slavische Fürsten gedeutet worden sind,[50]) Selvatico[51]) endlich war anfänglich geneigt, diese Reliefs vermöge ihres Stiles in das X. oder XI. Jahrh. zu verweisen und anzunehmen, dafs darauf die byzantinischen Kaiser Basilius II. und Konstantin IX. dargestellt seien, welche von 976 bis 1028 gemeinsam das byzantinische Reich regierten, indem jener in Europa, dieser in Asien (wovon jedoch Syrien auszunehmen ist), herrschte. Nachher aber schlofs er sich der Ansicht Zanettis an,[52]) der die dargestellten Figuren für byzantinische Heerführer aus der Zeit zwischen dem VII. bis X. Jahrh. ansah.

Wenn nun aber diese Porphyrreliefs, wie mehrfach angegeben wird (ohne dafs es uns leider gelungen wäre, die Urquellen für diese Angaben ausfindig zu machen), in der That aus Ptolemais stammen, so sind für die Zeitbestimmung ihrer Entstehung die historischen Ereignisse nicht aufser Acht zu lassen, welche diese Stadt im Mittelalter betrafen. Vor Allem ist hervorzuheben, dafs Syrien um 634 durch Omar dem Islam unterworfen und erst um 966 durch die beiden byzantinischen Feldherren Nikephoros Phokas und Johannes Tzimiskes, die Vormünder der beiden unmündigen Söhne der Wittwe Romanos' II., Theophania (der vorgenannten Basilius II. und Constantin IX.), wieder erobert wurde, worauf Syrien bis 975 unter byzantinischer Herrschaft blieb. Danach fiel es wieder an die mohammedanische Dynastie der Fatimiden, welche 996 durch die seldschukkischen Türken verdrängt wurde.

Erst im Verlaufe des 1. Kreuzzuges gelangte S. Jean d'Acre im Jahre 1103 durch Balduin I., König von Jerusalem, wieder in christliche Hände, um, nach kurzer Wiederherstellung der türkischen Herrschaft daselbst durch Sultan Saladin (von 1187 bis 1191), bis 1291 das letzte Bollwerk der christlichen Herrschaft im h. Lande, aber, wie wir sehen, zugleich auch deren Zankapfel zu bilden. Von da an blieb S. Jean d'Acre wieder dauernd unter mohammedanischer Herrschaft.

Mit Berücksichtigung dieser historischen Thatsachen kommen für die Errichtung des Porphyrmonumentes von S. Marco in Ptolemais,

---

della basilica di S. Marco in Venezia, esaminati e descritti«. (Venezia, Merlo. 1844).

44) Dr. C. Schnaase »Geschichte der bildenden Künste« 2. Aufl. (Düsseldorf 1869) III. p. 70.

45) Demmin »Die Kriegswaffen in ihrer geschichtlichen Entwickelung« 4. Aufl. (Leipzig 1893) p. 356.

46) »Handbuch der deutschen Tracht« (Stuttgart) p. 108.

47) Farbendruck bei Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 42.

48) Viollet-le-Duc »Dictionnaire du mobilier français« Vol. V. p. 192.

49) W. Böheim »Handbuch der Waffenkunde« (Leipzig 1890) p. 234.

50) Didron a. Annales Vol. XVI. p. 404 Note.

51) Selvatico »Sulla architettura e sulla scultura in Venezia« (1857) p. 500.

52) Zanetti »Origini di alcune arti presso i Veneziani« (Venezia 1758) p. 65.

welches als Siegessäule von Heerführern oder Kaisern anzusehen ist, nur folgende Zeitperioden in Betracht:

1. Der Zeitraum vor der Eroberung Syriens durch die Araber, also vor 634;

2. der Zeitraum nach der Wiedereroberung Syriens durch die byzantinischen Feldherren Nikephoros und Tzimiskes, also 969 bis 975;

3. der Zeitraum zwischen der neuerlichen Eroberung durch die Kreuzfahrer unter Balduin I. bis zur Wiedereinnahme durch die Mohammedaner unter Saladin, also 1103 bis 1187;

4. der Zeitraum zwischen der abermaligen christlichen Eroberung und dem endgültigen Verluste der Stadt an die Mohammedaner, also 1191 bis 1291.

In den ersten dieser Zeiträume dürften, wie bereits ausgeführt, die schon erwähnten Porphyrreliefs am Vatikan zu setzen sein, wogegen diejenigen an der S. Marcuskirche aus Gründen des Stiles wie der Kostümes nicht in diese frühe Zeit zu verlegen sind. Ihr Stilcharakter erinnert zu wenig an die römische Tradition, selbst in ihrer ärgsten Verfallszeit, sondern hat schon ein entschieden mittelalterliches Gepräge. Auch das Kostüm pafst nicht in jene Frühzeit, was im Folgenden sich ergeben wird. Zwar haben die Helme der Krieger in der Form Aehnlichkeit mit den cylindrischen Mützen, welche auf den Sarkophagen und Elfenbeinen des V. bis VI. Jahrh., ja noch an den Giebelreliefs des Ciboriums des Bischofs Angilbert in S. Ambrogio zu Mailand als Kopfbedeckungen vorkommen,[53]) allein während diese Mützen offenbar aus weichem Stoff, Filz oder Tuch bestehen, so deuten die Löcher in der Mitte der Kopfbedeckungen der Porphyrfiguren von S. Marco deutlich darauf hin, dafs dieselben metallene Kronreife oder Helme darstellen sollen, die mit einem in dem viereckigen Loche ursprünglich eingelassenen Zierrath aus wirklichem Metall versehen waren.

Diese Helme oder Kronen erinnern an die einfachen, mit Edelsteinen, auch mit getriebenen Reliefs verzierten Kronreifen, wie sie seit dem VI. bis ins XII. Jahrh. vorkamen und, wie es scheint, in Byzanz zuerst auftauchten. Als Beispiele seien die Kronen von Heiligen in S. Prisco bei Capua,[54]) des Kaisers Justinian in S. Vitale zu Ravenna vom VI. Jahrh.,[55]) die eiserne Krone des Königs Agilulf vom VIII. Jahrh., sowie die Kronen einzelner Könige am Tympanonrelief von Moissac vom XII. Jahrhundert angeführt. Auch hier sehen wir cylindrische, edelsteingeschmückte Reifen ohne seitliche Anhängsel, wie sie häufig an den byzantinischen Kaiserkronen angebracht sind. Freilich sind die Kopfbedeckungen der Porphyrfiguren von S. Marco einfacher, und waren nur mit einer mittleren Zierde versehen; auch sind sie oben flach geschlossen; sie dürften demnach nicht sowohl als Kronen, sondern als kronenartige Helme zu bezeichnen sein, wie sie hochgestellte Truppenführer des späteren byzantinischen Reiches tragen mochten.

Wenn bezüglich dieser Helme aber nur die grofse Wahrscheinlichkeit besteht, dafs sie erst ziemlich spät, im Verein mit der römischen Feldherrentracht, getragen wurden, so giebt uns die Form der auf den Porphyrreliefs dargestellten Schwerter und Wehrgehänge einen noch sichereren Anhaltspunkt, um jene erst in den zweiten der genannten Zeiträume, also zwischen 966 und 975 zu verlegen. Sowohl Viollet-le-Duc,[56]) wie Hottenroth[57]) weisen auf die Aehnlichkeit im Tragen des Schwertes und Wehrgehenkes hin, welche zwischen diesem Porphyrrelief und karolingischen Darstellungen besteht. Hier wie dort wird das Wehrgehenk tief getragen, unter dem Bauch, in der Höhe der Schenkel und ist mit einem um die Hüfte gelegten Gürtel an der Rückseite verbunden. Das Wehrgehenk und der Gürtel bestanden aus Leder und waren mit Metallplatten und Edelsteinen besetzt. Die Schwertscheide wurde vermittels eines Hakens am Wehrgehenk befestigt.

Die Schwerter selbst können ihrer Form und Ausschmückung nach ebenfalls schwerlich in die Periode vor der Eroberung Syriens durch die Araber im VII. Jahrh. verlegt werden; sie

[53]) Siehe die Sarkophagreliefs: Garrucci V. T. 314 f. 2, 6. — T. 315 f. 3; T. 382 f. 2; T. 396 f. 12. — Elfenbeinreliefs: T. 446 f. 1, 3; T. 449, f. 2. — Auf letzteren Elfenbeinreliefs sind die Schildwachen am Grabe Christi mit solchen Mützen versehen, was ein Beweis dafür ist, dafs nicht blofs Juden, wie Garrucci angiebt, mit dieser Kopfbedeckung bezeichnet wurden. Dagegen dürfte seine Angabe richtig sein, dafs die „Fez"-artigen Mützen ein orientalisches Kostüm darstellen, indem die damit bekleideten Personen gewöhnlich auch lange weite Hosen und Schuhe, nach Art der Perser tragen.

[54]) Garrucci IV. T. 254, 2.

[55]) Garrucci IV. T. 264.

[56]) »Dictionnaire du mobilier français« V. p. 192.

[57]) »Handbuch der deutschen Tracht« p. 108.

weisen einen vom römischen schon gänzlich abweichenden, offenbar vom Orient beeinflufsten Charakter auf. Zwar kommen schon auf der Trajanssäule Schwertgriffe in Form eines Vogelkopfes vor,[58]) allein die Form der Vogelköpfe an den Schwertgriffen unseres Reliefs hat einen — nicht römischen — sondern orientalischen Charakter, der sich in der runden Schädelbildung, den grofsen runden Augen ausspricht. — Noch weniger aber entspricht die Verzierung der Schwertscheiden dem römischen Stil; vielmehr hat sie am meisten Verwandtschaft mit einem in Sigmaringen gefundenen Schwerte, welches bei Lindenschmid[59]) abgebildet ist und von diesem ins VIII. Jahrh. verlegt wird. Die Schilderung desselben: „Von dem Griffe abwärts reichen zu beiden Seiten, längs der Scheide des Schwertes schmale, gewölbte Erzblechstreifen, welche die Vorderseite und die jetzt fehlende Rückseite der Scheide zusammenhalten", pafst auch auf die Schwertscheiden an unserem Relief, ebenso wie die weitere Angabe: „zwei weitere horizontallaufende Bändchen verbinden die seitlichen Einfassungen der Scheide, um ihr mehr Festigkeit zu geben"..., nur dafs bei unserem Relief diese Querstreifen häufiger sind und kleinere Felder abtheilen, als dort. Diese letzteren sind auf unserem Relief mit viereckigen Erhöhungen (Edelsteinen) besetzt, die wahrscheinlich auch auf einer Silberblechunterlage gedacht sind, wie sie das Sigmaringer Schwert zwischen den Erzbändern zeigt, wo allerdings statt der Edelsteine phantastische (getriebene oder gravirte?) Figuren diese Felder von Silberblech schmücken.

Da die beiden Porphyrfiguren wegen ihrer sonstigen, im Wesentlichen römischen, Kriegertracht aber höchstwahrscheinlich als byzantinische Heerführer[60]) anzusehen sind, so können sie (ihre Herkunft aus Acre vorausgesetzt) aus den angeführten historischen Gründen jedenfalls nicht ins VIII. Jahrh. verlegt werden, sondern frühestens in die Zeit, wo die beiden Feldherren Nikephoros und Tzimiskes Syrien vorübergehend (von 960 bis 975) wieder von der mohammedanischen Herrschaft befreit hatten. Vielleicht sind diese beiden Heerführer selbst, im Verein mit den beiden Söhnen der Kaiserin Theophania, den nachmaligen Kaisern Basilius II. und Constantin IX., deren Vormundschaft sie 12 Jahre lang geführt hatten, in den Porphyrreliefs dargestellt, welche ein Siegeszeichen schmückten, deren sie thatsächlich errichteten. Diese Annahme wird auch dadurch unterstützt, dafs, wie wir erwähnten, in jeder Gruppe je ein bärtiger und ein bartloser Krieger auftritt und der Erstere den Letzeren wie schützend umfängt, und dafs ferner beide kaiserliche Prinzen auch während der thatsächlich von ihren Vormündern ausgeübten Herrschaft doch zugleich als rechtmäfsige Kaiser galten, deren Recht der Nachfolge durch ihre Vormünder nicht angefochten wurde, welche ihr Erbe vielmehr mit „Treue und Geschicklichkeit" verwalteten.[61])

Gegen die Verlegung der Porphyrreliefs von S. Marco in das X. Jahrh. scheint nun aber freilich deren plumpe und zugleich naiv-realistische Formengebung zu sprechen, welche so sehr verschieden ist von der eleganten, zierlichen, äufserst sauberen und sorgfältigen Durchführung einer Reihe von byzantinischen Elfenbeinreliefs des X. Jahrh., wie z. B. des Triptychons d'Harbaville,[62]) das in der wohlgeordneten und wohlverstandenen Anordnung des Gewandwurfes, wie in der vornehmen Schönheit der meisten Köpfe sichtlich unter dem Einflufs antiker (griechischer) Vorbilder steht. Allein in diesem und ähnlichen Werken des X. und XI. Jahrh.[63]) haben wir es offenbar mit Erzeugnissen einer nach strengen hieratisch-höfischen Vorschriften schaffenden Kunst zu thun, während daneben auch genug Werke einer naiveren, mehr improvisirenden Profankunst entstanden, in denen diese Formenstrenge nicht herrscht. So sei diesbezüg-

[58]) Baumeister »Denkmäler des klass. Alterthums« Waffen p. 2073.

[59]) Lindenschmid »Handbuch der deutschen Alterthumskunde« IV. Tafel 29.

[60]) Die byzantinischen Heerführer wurden im X. und XI. Jahrh. und noch später noch immer in römischer Kriegertracht dargestellt, wie beispielsweise die Gestalten heiliger Krieger auf dem Triptychon d'Harbaville (einst zu Arras, jetzt im Louvre) zeigen. Abl. in »Revue de l'Art chrét.« (1885) p. 24 Pl. III. und Molinier »Les ivoires« Pl. XI.

[61]) Gibbon »Geschichte des Verfalles und Unterganges des römischen Reiches«. Deutsch von Sporschil (Leipzig 1837) col. 1751.

[62]) Abgeb. in der »Revue de l'Art chrétien« (1885) I, II, III, sowie bei Molinier »Les ivoires« Pl. IX.

[63]) Vergl. auch die Tafel, auf der Christus den Kaiser Romanos IV. und die Kaiserin Eudoxia krönt, vom 11. Jahrh. in der »Bibl. nat.« zu Paris.

lich beispielsweise auf die Elfenbeinkästchen nach dem Typus des Verolikästchens[64]) hingewiesen, welche zwar in der Stoffwahl wie stilistisch noch unmittelbarer von antiken Vorbildern abhängen, als das Triptychon d'Harbaville und verwandte Schöpfungen, in denen jedoch das plastische Leben der Antike in naiver Frische aufgefafst und verarbeitet erscheint, während in Ersteren der antike Stil zu einem starren Schema umgewandelt ist. Dieser repräsentive Stil wurde selbst in religiösen Darstellungen der byzantinischen Kunst des X. und XI. Jahrh., wo es galt, Geschehnisse, also Handlung, darzustellen, durch äufserst ausdrucksvolle, lebendige und unmittelbare Bewegung ersetzt, wie das Reliquienkästchen in der Stuttgarter Alterthumssammlung mit den Elfenbeinreliefs der Auferstehung und Christi in der Vorhölle,[65]) sowie andere Kästchen mit Darstellungen Adams und Evas zeigen.[66]) Wenn letztere zum Theil auch erst aus dem XI. und XII. Jahrh. stammen mögen, so sind sie doch wahrscheinlich nach älteren Vorbildern entstanden und wenigstens das Relief aus Pesaro (Graeven S. 311) dürfte noch ins X. Jahrh. fallen.

Wenn nun freilich auch mit diesen Reliefdarstellungen unsere Porphyrfiguren nur darin übereinstimmen, dafs sie, wie diese, vom strengen Schematismus der Repräsentationsdarstellungen frei sind, so stehen sie andererseits doch auch wieder durch ihre schwerfällige Unbeholfenheit weit unter ihnen. Für diesen Mangel an Eleganz läfst sich jedoch vielleicht theilweise die Schwierigkeit in der Bearbeitung des harten Materials, sowie überhaupt die geringere Ausbildung der byzantinischen Steinsculptur im Verhältnifs zur Kleinkunst geltend machen. Geradezu barbarische Proben byzantinischer Steinskulptur liefern uns die Reliefplatten aus Tusla und Hamidieh, von denen die eine den Rest einer griechischen Inschrift trägt, deren Form den „nachantiken und vortürkischen" Ursprung derselben beweist.[67])

Die dritte historische Möglichkeit, welche oben ins Auge gefafst wurde, dafs nämlich diese Porphyrreliefs zur Zeit des ersten Kreuzzuges, nach Eroberung Acres, also zwischen 1103 und 1137 entstanden seien, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Wenn es auch nicht undenkbar ist, dafs nach der Eroberung von Acre den Anführern der Kreuzfahrer ein Siegerdenkmal in der altehrwürdigen Kirche Sta. Saba gesetzt worden wäre, so steht einem solchen Ursprung unserer Porphyrgruppen doch der Umstand entgegen, dafs dieselben in römischer Kriegertracht erscheinen, während abendländische Krieger im XII. Jahrh. durchweg schon in ihrer Zeittracht dargestellt wurden. Dieselbe bestand im XI. und XII. Jahrh. aus einem Hals Rumpf und Arme eng umschliefsenden Schuppen- oder Kettenpanzer, der bis zum Knie reichte und unter welchem ein längeres, linnenes Waffenhemd herausragte. Der Helm war kegel- oder beckenförmig, mit einem Nasenschutz, während Hinterkopf, Wangen und Kinn gleichfalls durch einen mit dem Helm und der Halsbrünne verbundenen Schuppenpanzer geschützt waren, ebensowie häufig die Beine.[68])

Auch ist der Stil der abendländischen Figurendarstellungen des XI. und beginnenden XII. Jahrh. noch viel primitiver als derjenige der in Rede stehenden Porphyrfiguren. — Es könnte sich bei diesen also höchstens um Bildwerke handeln, welche für abendländische Auftraggeber von byzantinischen Künstlern ausgeführt wurden, ein Fall, der allerdings nicht ganz undenkbar wäre, da ja auch die in Elfenbein geschnitzten Psalterdeckel der Königin Melisenda von Jerusalem, trotz ihrer lateinischen Inschriften, doch offenbar byzantinische Arbeit sind und auch byzantinische Trachten zeigen.

Immerhin scheint uns die eben dargelegte Möglichkeit der Entstehungszeit dieser Reliefs nicht so wahrscheinlich, als die zuvor geschilderte; noch weniger können wir sie aber in die letzte Periode der abendländischen Herrschaft in Acre verlegen.

Nachdem wir nun zu dem Ergebnifs gelangt sind, dafs die Porphyrreliefs im Vatikan wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des VI. Jahrh. entstanden sind und die beiden gleich-

---

[64]) Jetzt im South-Kensington Museum.

[65]) Heideloff »Die Kunst des Mittelalters in Schwaben«. S. 33 und Tafel IX.

[66]) Graeven „Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini" »L'Arte«. (1899) p. 297 f.

[67]) Strzygowski im »Jahrbuch der pr. Kunsts.« XIX, p. 57.

[68]) Vergl. v. Hefner-Alteneck »Trachten des christl. Mittelalters« Taf. 12 und 33; Reiterkämpfe an der Fassade der Kathedrale von Angoulême; (Phot. Mieusement n. 1106), Kapitäl in Notre Dame du Port zu Clermont Ferrand. (Mieusement n. 1119); rhein. Elfenbeinkästchen vom XI. Jahrh. in Stuttgart etc.

zeitig regierenden oströmischen Kaiser Justinus II. und Tiberius darstellen dürften, wogegen wir in den Porphyrgestalten von S. Marco die Feldherren und zeitweiligen Usurpatoren der Kaiserwürde Nikephoros und Zimiskes sammt ihren Schützlingen Basilius II. und Constantin IX. aus dem X. Jahrh. zu vermuthen hätten, so bleibt immer noch die merkwürdige Uebereinstimmung der Motive beider Gruppen übrig, welche einer Erklärung bedarf. Wir können keine andere dafür geben, als dafs die Darstellung solcher Imperatorengruppen seit der Theilung des römischen Reiches unter Diocletian und Constantin ein typisches Symbol geworden sei, um die Einheit des Reiches in der innigen Vereinigung beider Imperatoren zu veranschaulichen, so lange eine solche Idee in den Zeitverhältnissen noch irgendwie begründet war. Nach solchen Vorbildern wären denn auch sowohl die vatikanischen Gruppen, wie die von S. Marco geschaffen worden, ohne dafs jedoch letztere gerade unmittelbar nach Ersteren nachgebildet worden sein müssen.

Fig. 5. Miniaturbilder des Nikephoros Botoniades und der Kaiserin Maria (1078—81) aus dem Chrysostomuskodex der Bibl. nat. Paris (Racinet. Pl. G. H. F. 1 u. 5).

Um nun wieder zu unserem Ausgangspunkte zurückzukommen, so besteht, wie wir sehen, jedenfalls kein Zweifel, dafs die Porphyrfiguren von S. Marco die Vorbilder zu den fast genau entsprechenden Gruppen auf der in Rede stehenden Elfenbeinrelieftafel im Kensington-Museum abgaben, was jedenfalls ein weiterer Beweis für den venetianischen Ursprung dieser letzteren ist.

Unsere nächste Aufgabe ist nun, die beiden mittleren Figuren dieser nämlichen Tafel in's Auge zu fassen. In ihnen prägt sich der byzantinische Typus in noch unzweifelhafterer Weise aus, als in den beiden Kriegergruppen, wiewohl auch sie zugleich den Charakter der blofsen Nachahmung nach byzantinischen Vorbildern unverkennbar verrathen. Beide Figuren entsprechen sowohl in der Stellung, in der Handhaltung, in der Tracht, in deren Anordnung und Verzierungen, als auch in den Attributen, fast genau den Miniaturbildern eines byzantinischen Kaiserpaares, angeblich des Nikephoros Botoniades (1078—81) und der Kaiserin Maria (Fig. 5) in den ausgewählten Werken des S. Johannes Chrysostomus in der Bibliothèque nationale zu Paris (n. 79), einem Manuskript, welches aus der Bibliothek des Herzogs von Coislin, Bischofs von Metz, stammt.[69])

Vergleichen wir zuerst die Figur des Kaisers auf unserem Elfenbeinrelief und im Kodex des Chrysostomus. Stellung und Gewandung sind, wie gesagt, fast völlig bis in das Einzelne übereinstimmend. Der Kaiser steht in Vorderansicht, den rechten Fufs etwas seitwärts setzend, hält in der rechten Hand die ferula, d. h. ein Szepter mit langem Stab und viereckigem Abschlufs, dieselbe an die Schulter anlehnend.

Auf der Miniatur des Chrysostomuskodex zeigt dieses Viereck noch halbrunde Ansätze an drei Seiten, was nach Racinet eine Abweichung von der ursprünglichen Form ist, wie sie unser Relief zeigt.

Die linke Hand des Kaisers ist auf beiden Darstellungen mit rechtwinkliger Unterarmbeugung erhoben und hält eine Rolle.

Die lange Seidentunika des Kaisers ist auf beiden Darstellungen unten mit einer breiten

[69]) Vergl. die Abbildungen bei Racinet, »Le costume historique« III, Planche G. H. Fig. 1 und 5. Diese sind nach den Farbendrucktafeln des Grafen Bastard in „Recueil des miniatures du V au XIV siècle" reproduzirt.

Querborte verziert, auf der hier wie dort gleichgezeichnete Rankenornamente als Reliefstickerei dargestellt sind. — Die Tunika ist durch aufgesetzte sich kreuzende Streifen in rautenförmige Felder eingetheilt, die mit Edelsteinen besetzt sind. Ueber der Mitte der Tunika fällt von oben herab eine breite, in viereckige Felder getheilte und mit Edelsteinen besetzte Stola, die bis zum oberen Saume der unteren Querborte reicht. Ueber die Schultern des Kaisers ist hier wie dort eine, wie die Stola verzierte, Palla gelegt, die sich über der Brust kreuzt, vorn über den rechten Schenkel nach links herübergezogen ist und über den linken Arm lang herabhängt, und zwar auf beiden Darstellungen mit genau demselben Faltenwurf. Am Hals des Kaisers ist in breiten Falten das mit mehreren Reihen von Edelsteinen besetzte Superhumerale sichtbar.

Auch die Krone des Kaisers ist auf beiden Darstellungen ganz gleich als edelsteinbesetzter, nach oben etwas ausladender Reif mit Mittelschild behandelt. Nur das aus Edelsteinen zusammengesetzte Kreuz über der Krone, welches das Miniaturbild zeigt, fehlt auf dem Relief — aus Mangel an Platz! — Es ist dies ein deutlicher Fingerzeig dafür, dafs diese Reliefdarstellung nur eine Nachbildung nach byzantinischer Vorlage sei.

Auch an den Seitengehängen der Krone fehlen auf der Relieffigur die Edelsteinkreuze am Ende, welche das Miniaturbild zeigt. — Worin sich stilistisch die Relieffigur besonders vom Miniaturbild unterscheidet, das ist die Behandlung der Hände und des Kopfes. Während auf dem Miniaturbild Erstere auffallend klein, verkümmert und schablonenhaft gezeichnet sind, so erscheinen sie auf dem Relief in richtiger Gröfse, gut bewegt und modellirt, sind kurzum so realistisch ausgeführt, dafs man dabei unmöglich an spätbyzantinische Ausführung denken kann. In noch höherem Grade macht sich dieser Unterschied in der Auffassung und Ausführung der Köpfe auf beiden Darstellungen bemerklich. Während der Kopf des Kaisers auf dem Miniaturbild den ächten byzantinischen Typus des XI. und XII. Jahrh., den süfslichen Mund, den zugespitzten Vollbart, die längliche Gesichtsform zeigt, so hat der Kopf des Kaisers auf der Reliefdarstellung durchaus keinen byzantinischen Charakter, vielmehr erinnert er durch die niedergezogenen Brauen und den finsteren, energischen Blick, die wohlmodellirte gebogene Nase, die kräftigen Backenknochen und den mehr rund geschnittenen Vollbart geradezu an venetianische, jedenfalls italienische Typen. Man möchte fast meinen, es sei in diesem Kopf das Porträt eines Dogen wiedergegeben worden.[70]) Es kann aber auch nur eine im Stil einer bestimmten Epoche gehaltene Nachahmung der byzantinischen Vorbilder sein. Und zwar möchten wir aus den Eigenschaften dieses Stiles, dem fortgeschrittenen Realismus und Formenverständnifs sowie dem schon ausgesprochen venetianischen Kopftypus auf das Ende des XIV. oder den Anfang des XV. Jahrh. als Entstehungszeit dieser Figur und somit — falls dem nichts sonst widerspricht — vielleicht der ganzen Relieftafel schliefsen.

Dieselbe Uebereinstimmung wie zwischen den Darstellungen des Kaisers Nikephoros finden wir zwischen denen der Kaiserin Maria auf der Chrysostomosminiatur einerseits und unserer Relieftafel andererseits. — Hier wie dort hält sie in der Rechten ein Szepter, das am oberen Ende mehrere runde Anschwellungen oder Knöpfe zeigt, während es in einem gabelförmigen Abschlufs mit einem kleinen Kreuz dazwischen endet. Die Linke legt sie in beiden Fällen ausgebreitet auf die Brust. Ihr Gewand besteht aus einer gestickten Tunika, mit ornamentirter Borte am unteren Ende und mit einer breiten über die Mitte des Leibes herabfallenden Stola, wie beim Kaiser.

Die Tunika ist jedoch weitärmelig; die Aermel fallen tief über die Handgelenke hinab.

[70]) Dafs die Dogen in der Tracht byzantinischer Kaiser darzustellen in Venedig nichts Ungewohntes war, beweist die ganz byzantinisch gehaltene Emailfigur in einem der Mittelfelder der untersten Reihe von Figuren auf der sogen. Pala d'oro in Venedig, welche durch eine Inschrift als das Bildnifs des Dogen Ordelaffo Falieri (1102—1117) bezeichnet wird. Sie lautet: *Or Faletrus Di Gratia Venetie Dux.* — Freilich wurde diese Inschrift sowohl, wie auch der Kopf der Figur, nach Pasini, erst später, zur Zeit der Dogen, dem älteren Emailbild hinzugefügt, was um so wahrscheinlicher ist, als das Gegenstück zu dieser Gestalt, die der Kaiserin Irene, durch eine griechische Inschrift als solche bezeichnet ist. Wenn aber Pasini meint, diese und die männliche Figur hätten ursprünglich den Kaiser Joh. Komnenos und seine Gemahlin Irene vorstellen sollen, so stimmt das nicht, weil dieses byzantinische Kaiserpaar später (1118 bis 1143) als der Doge Ordelaffo Falieri regierten. (Pasini »La Basilica di S. Marco« Vol. VIII, p. 148 T. XIX.)

Ein anderes Gewandstück, mit derselben quadrirten Musterung wie die Stola, bedeckt in diagonaler Richtung von der linken Hüfte an nach rechts unten den unteren Theil ihrer Tunika.

Auch das Superhumerale der Kaiserin geht auf beiden Darstellungen bis über ihre Schulter herab, zeigt aber auf der Miniatur noch mehr horizontale Zonen. Die hohe Krone der Kaiserin mit dem Edelsteinschmuck und dem Mittelschild ist ebenfalls bei beiden Darstellungen gleich, nur fehlen die perlenbesetzten Zacken des Miniaturbildes auf dem Elfenbeinrelief; wieder, weil kein Platz mehr dafür da war. — Endlich rahmen auf beiden Darstellungen dicke Flechten das Gesicht der Kaiserin ein. — Auch bei dieser fällt auf dem Elfenbeinrelief die verhältnifsmäfsig gute Zeichnung der Hände gegen die verkümmerte und schematische Behandlung derselben auf der Miniatur auf.

Das lächelnde Gesicht mit offenem Mund auf dem Elfenbeinrelief weicht ebenfalls wesentlich von dem ernsten, weniger belebten Antlitz auf der Miniatur ab.[71])

Es fragt sich nun, ob die Darstellungen eines byzantinischen Kaiserpaares auf unserer Relieftafel thatsächlich nach jener Miniatur aus dem Kodex des hl. Chrysostomus nachgebildet sind, mit der sie in einem Grade übereinstimmen, der über die Gleichförmigkeit aller solcher Darstellungen des späteren Byzantinismus weit hinaus geht. Falls es sich erweisen liefse, dafs der, wie wir oben sahen, aus der Bibliothek des Herzogs von Coislin in die Bibliothèque nationale zu Paris übergegangene Kodex des Chrysostomus sich früher in Venedig befand, so wäre es in der That nicht unwahrscheinlich, dafs die betreffenden Miniaturbilder desselben für unsere Relieffiguren unmittelbar als Vorbilder gedient hätten. Sonst müssen wir eben doch annehmen, dafs beiden Darstellungen ein uns unbekanntes byzantinisches Vorbild gemeinsam zu Grunde gelegen habe, von dem sich vielleicht auch eine Wiederholung in Venedig befand und dem Elfenbeinschnitzer als Vorlage diente.

[71]) Zu bemerken ist übrigens, dafs diese beiden Darstellungen der Kaiserin Maria auch wesentlich mit derjenigen der Kaiserin Irene auf der Pala d'oro übereinstimmen, wogegen die Gestalt des Dogen Ordelaffo Falieri auf letzterer, in manchen Einzelnheiten von den oben besprochenen Darstellungen des Kaisers Nikephoros abweicht.

Oder wir müfsten auch die Möglichkeit in Erwägung ziehen, ob nicht ein moderner Fälscher das Kaiserpaar der Relieftafel im South-Kensington-Museum nach Bastards oder nach Racinets Wiedergabe der Miniaturbilder in Paris kopirt habe!

Ehe wir die sich aufdrängenden Fragen weiter verfolgen, wollen wir zunächst noch die letzte Figur der Relieftafel näher betrachten, nämlich das Brustbild des die Arme segnend ausbreitenden Gottvaters über dem mittleren Bogenzwickel. Sowohl aus ikonographischen wie stilistischen Gründen kann diese Figur nicht vor dem XIV. Jahrh. entstanden sein. Wir sehen in diesem Relief Gottvater deutlich als vollbärtigen Greisen charakterisirt, mit einer vom Christustypus gänzlich abweichenden Kopfbildung. Nun wurde aber Gottvater mit einer ihm eigenthümlichen greisenhaften Kopfbildung erst seit dem XIV. Jahrh. bildlich vorgeführt, während er bis zum Ende des XIII. Jahrh. entweder nur durch eine vom Himmel herabreichende Hand oder in der Gestalt Christi dargestellt wurde.[72])

In stilistischer Hinsicht zeigt die Gewandbehandlung am Brustbild Gottvaters auf unserer Tafel den spätgothischen Charakter der venetianischen Skulptur, wie er in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. sich ausbildete, mit einer Mischung von gothischen Ueberlieferungen, die sich in der geschweiften Form einiger Hauptfalten verrathen und von naturwahrer Ausarbeitung der feineren Einzelnheiten. Der Faltenwurf Gottvaters zeigt einen sehr verwandten Charakter mit dem 1437 von Giovanni Bon ausgeführten Relief in der Portallunette des Scuola di S. Marco,[73]) und mit dem Relief im Hofe von S. Giovanni Evangelista zu Venedig, wo die Brüder dieser Scuola mit Wachskerzen knieend vor dem Evangelisten dargestellt sind.[74]) Auch der gut modellirte Kopf Gottvaters erinnert mit seinem runden lockigen Vollbart, den kräftig schattirten Wangen und den energisch niedergezogenen Brauen an venetianische Skulpturen

[72]) Didron »Iconographie de Dieu«, p. 187, 198, 205. Auch auf einem altchristlichen Sarkophag im Lateran (Garrucci V. 365/2), wo die hl. Dreieinigkeit in drei menschlichen Gestalten dargestellt ist, unterscheidet sich der Typus Gottvaters nicht von dem des Sohnes und hl. Geistes.

[73]) Siehe Paoletti op. c. I. p. 40.

[74]) Fotogr. Naya 2114.

derselben Epoche, welche ebenfalls Gottvater darstellen, wie z. B. auf der Kreuzblume des Portalgiebels am Campo S Zaccaria zu Venedig. Das Brustbild des segnenden Gottvaters kommt überhaupt im XV. Jahrh. häufig als Giebelbekrönung oder Giebelfüllung sowohl in der florentinischen, wie venetianischen Architektur und Dekoration vor. — Auch die realistische Ausbildung der Hände Gottvaters auf unserer Relieftafel weist auf die erste Hälfte des XV. Jahrh. hin. —

Um nun das Ergebnifs unserer Untersuchung zusammenzufassen, so darf weder der rundbogige, scheinbar romanisirende Charakter der Architektur, noch die Unbeholfenheit der beiden, nach den Porphyrreliefs von S. Marco kopirten Kriegerpaare, noch auch die byzantinischen Vorbildern entlehnte, strenge Behandlung des Kaiserpaares darüber täuschen, dafs wir es hier mit einem Werke venetianischer Beinschnitzerei vom Anfang des XV. Jahrh. zu thun haben, worauf sowohl die Behandlung der Kapitäle, wie die der Köpfe und Hände am Kaiserpaare und der ganze Charakter des Gottvaterbrustbildes hinweisen.[75]) Gerade in Venedig, wo byzantinische Ueberlieferungen solange nachwirkten, lag es nahe, dafs das fabrikmäfsige Kunsthandwerk alte Vorbilder wiederholte und wieder verwerthete.

Innsbruck. Hans Semper.

[75]) Gegen den Verdacht, dafs die Tafel das Werk moderner Fälschung sei, spricht eben ganz besonders der ächte, spätgothisch venetianische Stil des Kaiserkopfes sowie Gottvaters.

Bücherschau.

Grundrifs der Kirchlichen Kunstalterthümer in Deutschland von den Anfängen bis zum XVIII. Jahrhundert. Von Dr. Heinrich Bergner, Pfarrer in Pfarrkefslar (jetzt in Nischwitz). Mit 228 Abbildungen, meist nach Federzeichnungen des Verfassers, im Text. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1900. (Preis 7 Mk.)

Der strebsame und gründliche Verfasser, den Lesern dieser Zeitschrift aus deren Bücherschau als selbstständiger Schüler des alten Otte bekannt, dessen archäologischen Katechismus er neu bearbeitet hat, legt hier einen Ueberblick über die kirchliche Kunstentwicklung vor, der manches Neue bietet, indem derselbe nicht nur die früher vernachlässigte Renaissance miteinschliefst, sondern auch den Ausstattungskünsten hinsichtlich ihrer Sphäre eine gröfsere Beachtung schenkt, die Technik, wie die einzelnen Gegenstände in systematischer Anordnung behandelnd, endlich den Bilderkreis und die Epigraphik in knapper, aber abgerundeter Form erklärend. So gelingt es ihm, auf 366, vielfach illustrirten Seiten ein sehr übersichtliches, in gewissem Sinne vollständiges Bild zu geben von dem Entwicklungsgange der kirchlichen Kunst, der Architektur, welche mehr als die Hälfte beansprucht, und ihrer Schmuckkünste. Die Abbildungen, die manches noch nicht Veröffentlichte zeigen, beruhen zumeist auf von dem Verfasser selbst geschickt entworfenen Federzeichnungen, die trotz ihrer vielfachen Kleinheit für die Erläuterungszwecke durchweg genügen und an den zutreffenden Stellen eingereiht, recht instruktiv wirken. Die Beziehung des Verfassers zu den Objekten, die auf Beobachtung und Studium beruhende Kenntnifs auch ihrer Einzelheiten tritt deutlich in die Erscheinung, auch sein Streben nach Objektivität ist unverkennbar; wenn sie an vereinzelten Stellen, zumal bezüglich liturgischer Verhältnisse, minder richtige Angaben, wie sie dem Verfasser von mehreren katholischen Referenten vorgehalten sind, nicht ganz verhütet hat, so darf von der II. Auflage, die das Buch vollauf verdient, die Revision dieser Stellen mit Sicherheit angenommen werden.

Schnütgen.

Katechismus der Archäologie. Uebersicht über die Entwickelung der Kunst bei den Völkern des Alterthums von Dr. Ernst Kroker. Zweite, durchgesehene Auflage. Mit 3 Tafeln und 133 in den Text gedruckten Abbildungen. J. J. Weber, Leipzig 1900. (Preis geb. 3 Mk.)

Der Ueberblick, der hier über die Kunst im Alterthum, über die ägyptische, mesopotamische, vorderasiatische Kunst, über die älteste griechische und namentlich über die griechisch-römische Baukunst, Plastik und Malerei auf 192 Seiten geboten wird, ist knapp, aber klar und anschaulich. In den 30 Paragraphen, in welche er zerfällt, erscheinen die wesentlichen Angaben gröfser gedruckt, die weiteren Notizen in kleineren Typen. Durch diese Anordnung, wie durch die den Text illustrirenden kleinen aber scharfen Illustrationen wird das Studium, durch die angehängten Verzeichnisse die Orientirung sehr erleichtert. B.

Storia dell' Arte italiana in 6 volumi, riccamente illustrata di Adolfo Venturi; Vol. I. Dai primordi dell' Arte christiana al tempo di Giustiniano, con 462 incisioni in fototipografia. Ulrico Hoepli, Milano 1901. (Preis L. 16.)

Dafs Venturi, der unter den gegenwärtigen Kunsthistorikern Italiens hinsichtlich der Fruchtbarkeit und der Universalität die erste Stelle behauptet, zur Herausgabe eines sechsbändigen Werkes über die Kunstgeschichte Italiens sich entschlossen hat, ist auf das Wärmste zu begrüfsen. Was von demselben zu erwarten ist, beweist der vor Kurzem er-

schienene I. Band, der mit der ältesten christlichen Malerei und Skulptur anfangend, die Entwicklung sämmtlicher Kunstzweige bis zur Zeit Justinians verfolgt, und hierbei ein so reiches Illustrationsmaterial in systematischer Anordnung verwendet, wie es bisher noch in keinem Handbuche zur Vorlage gelangt ist. Nicht nur in Italien, wo die Denkmäler der altchristlichen, byzantinischen, oströmischen Periode noch so zahlreich sind, sondern auch in den auswärtigen Sammlungen, hat der Verfasser seine Belegstücke zusammengesucht, 462 auf 558 Seiten, und an der Hand dieser fast ausnahmslos auf photomechanischem Weg erzeugten, durchweg klaren Abbildungen entwickelt er seine Theorien auf wissenschaftlicher Grundlage, aber unter Hervorkehrung der für die volksthümliche Belehrung mafsgebenden Gesichtspunkte. — Im I. Abschnitt werden vornehmlich die Katakombenmalereien vorgeführt, zum Theil in ihrem Zusammenhange mit der Architektur, sodann die ersten Erzeugnisse der christlichen Plastik, sei es als Einzelgestalten und Gruppen, sei es als Theile von Bauten, wie der Konstantinsbogen; der Zusammenhang mit der Antike nach Form und Inhalt wird überall betont. — Der II. Abschnitt ist ausschliefslich der Architektur gewidmet, den verschiedenen Formen der gottesdienstlichen Gebäude: den Rundbauten, Basiliken, Umbauten. — Den III. Abschnitt beherrscht die Malerei in ihren verschiedenen Formen: die allmählig der Dekadenz verfallene Wandmalerei, die glorreich entfaltete Mosaikmalerei, die merkwürdigen Miniaturen, die glänzenden Seidengewebe, deren Heimath der Orient ist, endlich die eigenartigen Goldgläser. — Der IV. Abschnitt beschäftigt sich mit der Skulptur, der über 300 Illustrationen gewidmet sind; die Büsten und Statuen, die zahllosen, ungemein lehrreichen Sarkophage von Rom, Ravenna etc. werden hier behandelt, die figurirten Säulen, die Schnitzwerke in Elfenbein, Bein, Holz, die Treib- und Gufsarbeiten in Metall, so dafs also auch das reiche Gebiet der Kleinkünste Berücksichtigung findet. — Ueberall versteht es der Verfasser, die kunstgeschichtliche Bedeutung zu markiren, die Technik zu erläutern, den Bilderkreis zu erörtern. Also ein ungemein instruktives Werk, dessen Fortsetzung mit Spannung erwartet wird. B.

Berühmte Kunststätten. Nr. 9 Siena von Louise M. Richter (4 Mark), Nr. 10 Ravenna von Walter Goetz (3 Mark). E. A. Seemann, Leipzig und Berlin 1901.

Nicht zu den besuchtesten, aber zu den merkwürdigsten Städten Italiens zählen Ravenna und Siena, von denen jene der Völkerwanderungszeit und Dante, diese vornehmlich dem Mittelalter ihre Bedeutung verdankt. Kultur- und kunsthistorisch tritt sie abgerundet hervor in den soeben erschienenen reich illustrirten Monographien, die sich als vortreffliche Führer bewähren werden bei dem Besuche der Städte und noch mehr als Erinnerungsblätter daran. — Da Ravenna im Unterschiede von fast allen Städten Italiens weder im Alterthum noch in der Renaissance eine Rolle spielte, auch im Mittelalter nur durch Dante, so entfällt der Löwenantheil (76 Seiten) auf die Zeit der Völkerwanderung, das Zeitalter der Galla Placidia und Theodorichs des Grofsen. Ueber 100 auf photographischen Aufnahmen beruhende gute Abbildungen sind dieser Periode gewidmet, und wie viele Denkmäler haben dabei noch übersehen werden müssen, besonders in dem neu gegründeten Museum! Die für die Entwicklung der altchristlichen Kunst so bedeutsame Architektur ist namentlich durch Innenbilder, die eigenartige Plastik durch Kapitelle und Sarkophage, die Wandmalerei durch die unvergleichlichen Mosaiken vertreten, die Kleinkunst durch Elfenbeinreliefs; also Studienmaterial in Hülle und Fülle, geschickt ausgewählt und eingeflochten in die ernste Geschichte der monumentalen Stadt.

Ganz anders ist das Bild der liebreizenden Stadt Siena, deren Gröfse erst in der gothischen Periode beginnt, kirchlich vorwiegend am Dom sich entfaltend, der ein Torso geblieben ist, bürgerlich am Palazzo Publiko und um den einzigen Marktplatz. Mit Recht ist dem Dom und den gothischen Bauwerken, unter denen die Paläste eine grofse Rolle spielen, ein eigenes Kapitel gewidmet, ebenso der mittelalterlichen Plastik wie der altsienesischen Malerei, und mehr als 60 Abbildungen, die sehr lehrreich zusammengestellt sind, erläutern den anregenden Text. Noch gröfser ist die Anzahl der für die Renaissance, besonders die frühere, ausgesuchten Illustrationen, welche nicht nur der Malerei, sondern auch den Skulpturen in Stein und Bronze, auch der Bodenmosaik und den metallischen Künsten gewidmet sind. Dieses verlockende Material dürfte Manchen zum Besuche reizen, bei dem Jeder noch viel mehr finden wird, als er glaubte erwarten zu dürfen, namentlich in dem wunderbaren Dom und herrlichen Rathhaus, deren Ausstattung vortreffliche Erhaltung bezw. Restauration auszeichnet. — Ein kleines Abbild von Siena ist die befestigte Bergstadt St. Gimignano, die am Wege liegt und leicht mitbesucht werden kann, wie sie in der zweiten Auflage leicht angeschlossen werden könnte. Schnütgen.

La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI. siècle. Etude sur la transition de l'art gothique à l'Italianisme. Par Raymond Koechlin et Jean J. Marquet de Vasselot. Arman Colin & Cie., 5 rue de Mézières, Paris 1900.

Frankreich war namentlich in der zweiten Hälfte des Mittelalters die produktivste Werkstatt für die kirchliche Skulptur, die Champagne auf diesem Gebiete von besonderer Fruchtbarkeit. Zahlreicher als anderswo haben sich hier auch ihre Gebilde erhalten, und der Mühewaltung, sie nicht nur in Troyes, sondern auch auf dem Lande, auf der Wanderschaft von Ort zu Ort aufgesucht, aufgenommen, studirt zu haben, ist das vorliegende grofse Werk zu danken, welches auf eignen Tafeln 116 vortreffliche Abhandlungen von bis dahin unbekannten, wenigstens unveröffentlichten Steinfiguren bezw. Gruppen umfafst. An der Hand derselben wird der Nachweis geführt, dafs hier schon im XII. Jahrh. die Plastik thätig war, im XIII. und XIV. Jahrh. zu hoher Blüthe, aber nicht zu charakteristischer Entfaltung gelangte, unter den Kriegsbedrängnissen im XV. Jahrh. vollständig ruhte, bis

sie gegen Ende desselben mächtig und eigenartig aufblühte, um gegen die Mitte des XVI. Jahrh. dem italienischen Einflufs zu unterliegen. Diese kaum ein Jahrhundert umfassende Periode des Entstehens und Vergehens, vielmehr der Blüthe und des Verfalles wird hier in so eingehender, gründlicher, sachgemäfser, anschaulicher Weise behandelt, dafs man dem Gange der Untersuchung und dem Formuliren der Schlüsse mit dem gröfsten Interesse folgt, welches für deutsche Leser noch durch den Umstand gesteigert wird, dafs für die in Deutschland verbreitete Annahme, die Heimath der auch hier vielfach vorhandenen früh- und hochgothischen Elfenbeinreliefs sei in Troyes zu suchen, kein Raum mehr bleibt. — In drei grofsen Abschnitten unter den Ueberschriften: La période gothique, La Transition, L'Italianisme bieten die Verfasser die Ergebnisse ihrer Forschungen, für welche sie, Mangels verwendbaren Urkundenmaterials, fast ausschliefslich auf die vergleichende Stilkritik angewiesen waren. Zunächst suchen sie aus den politischen und sozialen Verhältnissen und im Zusammenhange des Kunstschaffens überhaupt die Wirksamkeit der Bildhauer und die Anfänge der eigentlichen Schule von Troyes zu ergründen, die noch ganz von der Gothik beherrscht ist, wie die Figur der hl. Martha an der Magdalenenkirche zeigt, eine ganz charakteristische, einer Gruppe von 1515 sehr verwandte Gestalt. Nicht lange hielt die gothische Richtung mehr vor, die zuletzt noch flandrische und deutsche Einflüsse erkennen läfst. — Die Uebergangsperiode wird aus dem Volksleben und Künstlertreiben entwickelt, und manche Künstlernamen tauchen auf, die in Verbindung mit der Analyse ihrer Werke die Einflüsse verrathen, auf welche diese zurückzuführen sind, zuerst und zumeist italienische. Die Kirche von Saint-Léger bei Troyes mit einer sehr ausgeprägten Madonnenfigur gibt einer der Hauptwerkstätten den Namen, der anderen die Familie Juliot, die manche Retabel, Altäre, Gruppen schuf, bis sie endlich dem italienischen Einflufs weichen mufste. — Auch diesen wissen die Verfasser aus den gesellschaftlichen und Künstlerverhältnissen in Troyes zu verstehen und bahnen damit den Weg dem Florentiner Dominicus, der kurz vor 1540 in Fontainebleau und ein Jahrzehnt später in Troyes erscheint. Umgestaltend war hier sein Einflufs, der im Einzelnen nachgewiesen wird, auch Seitens seines Anhanges und seiner Nachfolger. An die Stelle der strengen, ernsten Richtung trat allmählich die sentimentale und theatralische, so dafs die interessante, fruchtbare Schule von Troyes ihr Ende erreichte. — Dieselbe in ihrer eigenartigen Entwicklung gewissermafsen nach der Natur gezeichnet zu haben, mit voller Versenkung in alle Einzelheiten, ist das grofse Verdienst der beiden Verfasser, die hier eine geradezu mustergiltige Studie vorlegen. Schnütgen.

Das Bildnifs bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer von Alfred Lehmann. Mit 72 Abbildungen. W. Heinemann. Leipzig 1900.

Für diese gründliche und anregende Arbeit fand der jugendliche Verfasser, der trotz einiger realistischer und sarkastischer Wendungen offenbar sehr ideal veranlagt, auch der mittelalterlichen Kunst und der Kirche, die an ihrer Wiege gestanden hat, freundlich gesinnt ist, zwar einzelne einleitenden Studien vor, aber doch nur spärliche Vorarbeiten. Schon aus diesem Grunde mufs seinen systematischen Untersuchungen, die sich mit den bildlichen Darstellungsformen des Menschen vom Anfange des Mittelalters bis zur Renaissance beschäftigen und keiner Schwierigkeit ausweichen, alles Lob gespendet werden. Nicht nur dem eigentlichen Porträt, sondern auch seinen Vorläufern, den typischen, individuellen, individuell-charakteristischen, porträtartigen Bildnissen widmet er seine Beachtung, nachdem er im Vorwort erklärt hat, was er darunter versteht. Bis in die Karolingerzeit führt er sie, insoweit sie germanisch empfunden sind, zurück, und im I. Theil erscheint daher das Bildnifs, wie die Buch- und Wandmalerei, die Plastik, auch als Schaumünze, endlich der Holzschnitt und Kupferstich es nacheinander gestaltet haben. Allgemeine Betrachtungen über das Werden und Wandeln des Bildnisses in der Tafelmalerei leiten den II. Theil ein, der dann mit den einzelnen Schulen sich befafst, von Prag, Alt-Köln, am Oberrhein, in Schwaben, der Schweiz, Baiern, Oesterreich, Tirol, Sachsen, Schlesien, Franken, überall die Donatoren, die vielfach durch ihre Wappen festzustellen sind, beschreibend und ihr Verhältnifs zur Natur untersuchend. Hierbei findet die altkölnische Schule besondere Beachtung, in die Meister Stephan das Porträt einführt, vielleicht sogar sein eigenes auf dem Dombild. — Bevor der III. Theil in dem unabhängigen Einzelporträt die Untersuchung zum Abschlufs bringt, werden noch verschiedene wichtige Vorfragen erledigt, nämlich die Auftraggeber, die Assistenzbilder. Die Stifterbildnisse mit Einschlufs der Reihenporträts, die Rosenkranz- und Gnadenmutterbilder, und das Einzelporträt mit seinen Vorläufern, seinen Aeufserlichkeiten, seinen künstlerischen Gedanken und der Art, wie diese in Italien und Flandern Ausdruck fanden, führt den Verfasser an die Schwelle der Renaissance, also bis zu den grofsen Porträtisten Dürer und Holbein. Zu diesen den Weg gebahnt zu haben in ernster, an Ergebnissen reicher Forschung ist das Verdienst des jungen Kunsthistorikers, der sich als einen Schüler Thode's bewährt, seines Feinsinns, seiner Umsicht, seiner Gründlichkeit. H.

Hans Memlinc, Biographie, Tableaux conservés à Bruges. Par W. H. James Weale. L. de Plancke, Bruges 1901.

Der Verfasser ist Veteran auf dem Gebiete der Kunstgeschichte des Mittelalters, namentlich in Flandern, und begann bereits vor 40 Jahren, sich mit Memlinc zu beschäftigen an der Hand der Urkunden und der Gemälde. Was er und Andere darüber festgestellt haben, fafst er in dieser kleinen Studie zusammen, deren Werth vornehmlich darin besteht, dafs sie nur ganz Zuverlässiges bietet, im Unterschied von so vielen Kombinationen, die von anderen Forschern aufgestellt sind, wie über die Lebensschicksale des Meisters, so über die ihm beizulegenden Gemälde. Neue Forschungen haben das biographische Material vervollständigt, welches der Verfasser vom Jahre 1470 bis 1494 (also dem Todesjahre), in ganz zweifellosen Daten zusammenstellt. Daran schliefst er eine Be-

sprechung der sieben in Bruges (im St. Johanneshospital und in der Akademie) noch vorhandenen Gemälde, von denen er Ausführungszeit und zum Theil auch dargestellte Personen nachweist. Damit hat der Verfasser die Vorfragen gelöst für die Charakterisirung Memlinc's, den er mit Jean van Eyck vergleicht und hinsichtlich der Reinheit der Gesinnung, der Tiefe der Empfindung, der Frömmigkeit des Ausdrucks weit über jenen stellt und mit Gerard David in eine gewisse Verwandtschaft bringt. Eine historische Beschreibung des St. Johanneshospitals nebst zwei Urkunden von 1487 und 1489 bringen die kurze, aber inhaltreiche Studie zum Abschlufs, die nur den Anfang bilden soll einer Reihe von Broschüren über die Maler, die in Bruges gearbeitet haben und durch ihre Werke noch fortleben. H.

Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Sekten von Hermann Muthesius. Mit 32 Tafeln und 132 Abbildungen im Text. Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin 1901. (Preis 15 Mk.)

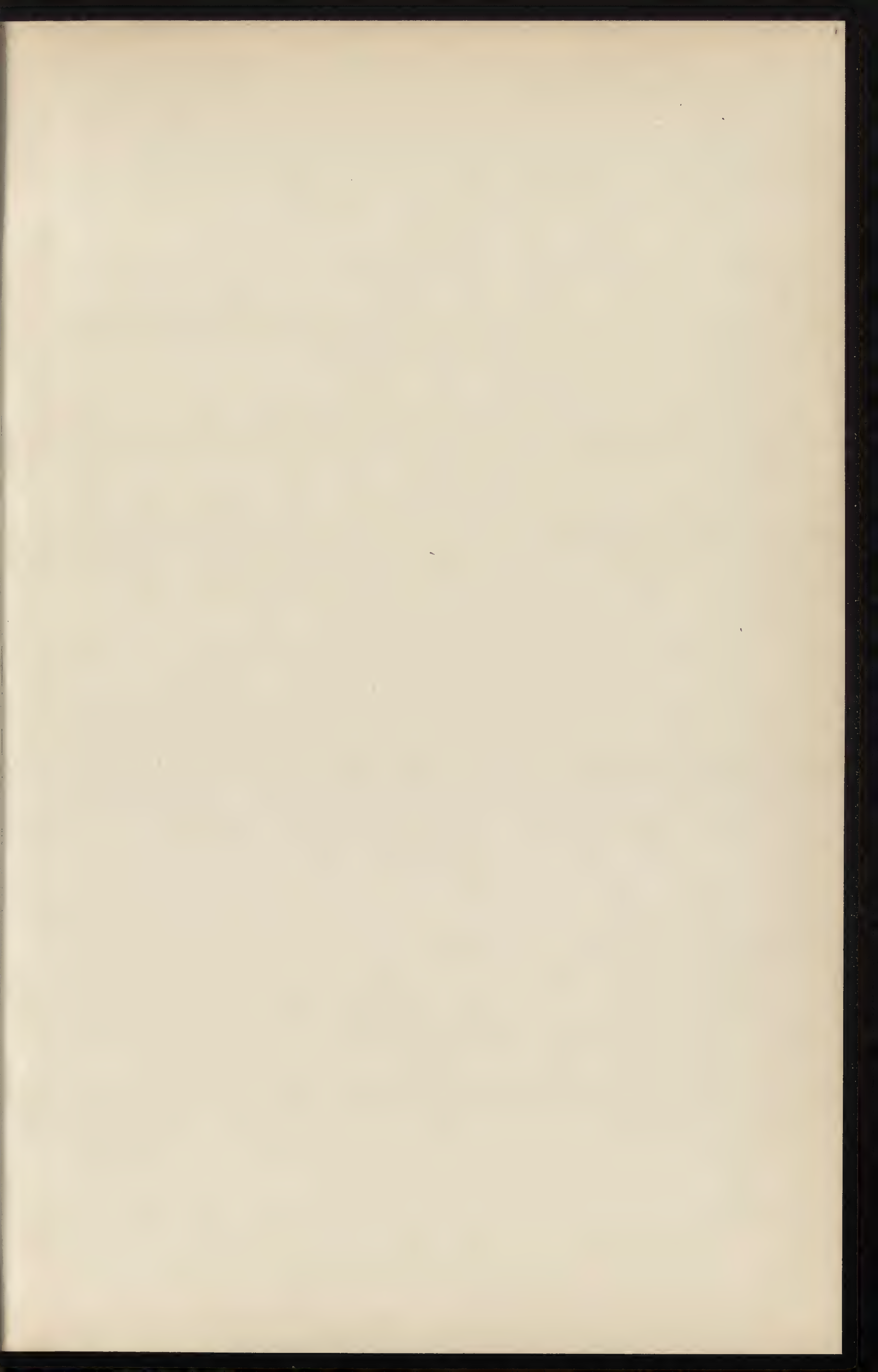
Die auf mehrjähriger unmittelbarster Beobachtung beruhende Studie, welche hier die kirchliche Baukunst in England während der letzten 60 Jahre erfährt, verdient die höchste Beachtung, weil diese Kunst nirgendwo so mächtig und so geschlossen sich entfaltet hat, als gerade in England, wo die Gothik nie ausgestorben war und in Folge der romantischen Richtung und der katholisirenden Tendenzen zu neuem Leben erstand, aber merkwürdigerweise nicht bei den Katholiken (die um ihre Emanzipation mit Erfolg kämpften), sondern bei der Staatskirche, welche ihre Vorbilder in den mittelalterlichen Kathedralen bezw. Pfarrkirchen fand, und bei den englischen Sekten, welche die alten Formen anwandten auf ein neues System, zu welchem ihre besonderen Gebräuche und Bedürfnisse sie nöthigten. Defswegen zerfällt der eingehende, sehr bestimmt und anregend gehaltene Bericht in den Kirchenbau der englischen Staatskirche und in den der englischen Sekten. Die reformatorische Predigtkirche erreichte ihr Ende um 1840 durch Pugin, und dem äufseren Umschwung, der in dem Durchbruch der neugothischen Bewegung bestand, war der innere kirchliche Umschwung vorhergegangen. Wie im Anschlusse an Pugin die neuen grofsen Kirchenbaumeister Scott, Butterfield, Street, Burges, Shaw, Pearson etc., zum Theil mit französischen Neigungen, ihre Aufgaben lösten, wie die folgenden Bodley, Brooks, Wilson, Stokes und Andere dieselben behandelten, wird genau erörtert an der Hand zahlreicher Abbildungen, die im ganzen Lande zusammengesucht sind. Das heutige Staatskirchengebäude wird sodann analysirt hinsichtlich seiner Bauvorschriften, allgemeinen Anordnung und besonderen Anlage, insoweit letztere namentlich im (ausgedehnten) Chor und Nebenräumen nebst deren Ausstattung, in dem Kirchenschiff und seiner Einrichtung, in der Thurmstellung und konstruktiven Einzelheiten zum Ausdruck kommt. Wie die Sekten ihren Kirchenbau, d. h. ihre Kirche mit den Wohlthätigkeits- und Geselligkeits-Anstalten, eingerichtet haben, im Sinne der mittelalterlichen Bauformen, aber in ganz neuer Gruppirung, wird umfänglich dargelegt und an manchen Beispielen gezeigt, die viel Lehrreiches bieten. — Am Schlusse werden die Ergebnisse der gründlichen Untersuchungen dahin zusammengefafst, dafs der einseitige Anschlufs der Staatskirche an das mittelalterliche Schema zu einer Art von Erstarrung geführt, aber auch wegen der mancherlei formal-architektonischen Vorzüge desselben zu einer soliden Bauweise, die zugleich befruchtend auf das Kunstgewerbe gewirkt habe. Der Sektenkirchenbau hingegen habe durch seine eigenartigen Anlagen, Grundrifsgestaltungen, Gruppirungen manche neue praktischen Fingerzeige geboten. — Auch für den deutschen Kirchenbau, für den ein besserer Stil als der gothische, noch nicht erschienen ist, bietet dieses Buch manche brauchbaren Hinweisungen im Sinne der Reform, die am fruchtbarsten von den Baumeistern angestrebt werden kann, welche die alten Formen und ihren Geist am besten verstehen.

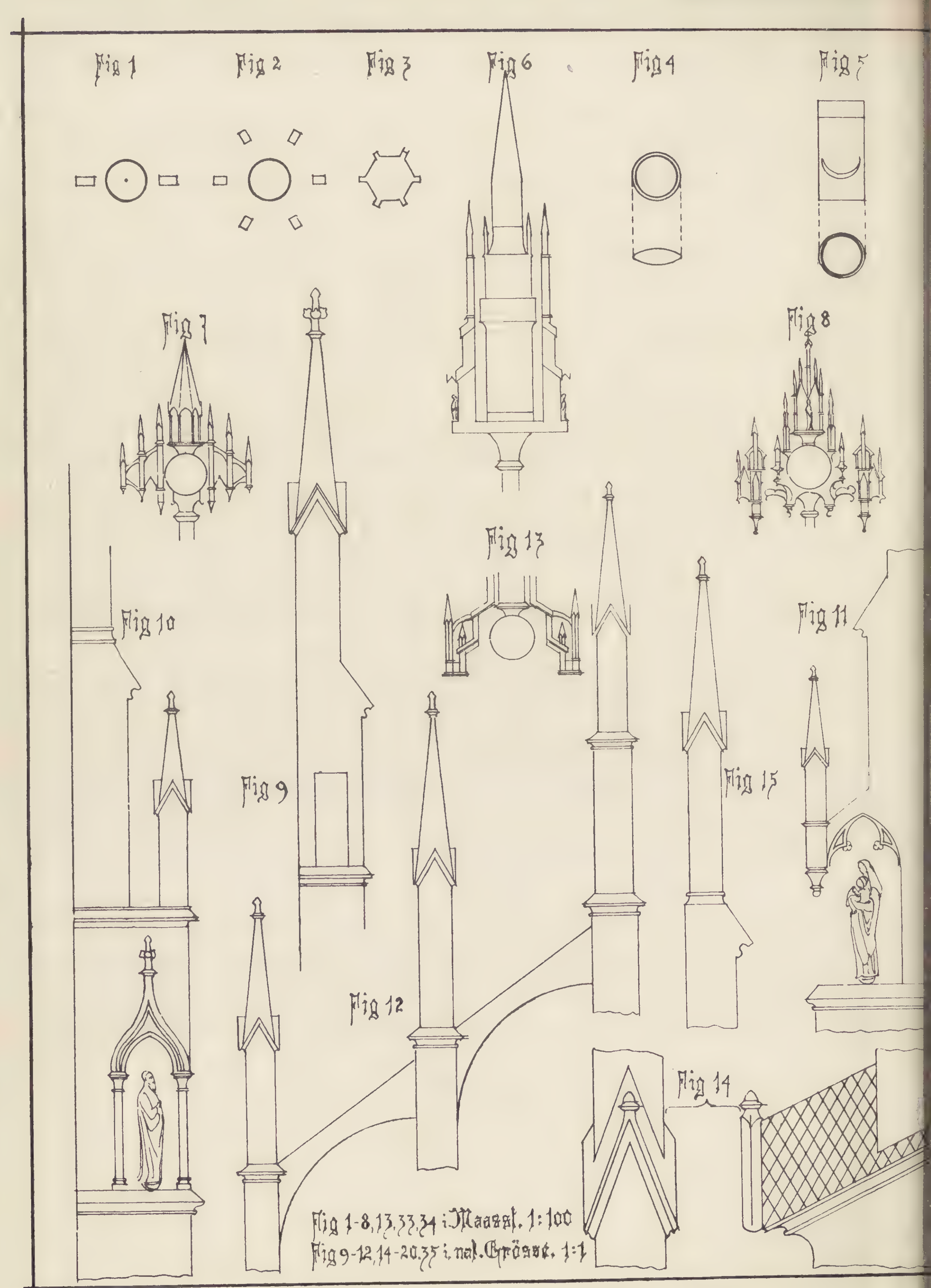
Schnütgen.

Der Trierer Dom vor hundert Jahren. Vortrag, gehalten in der Versammlung der Gesellschaft für nützliche Forschungen am 11. März 1901 in Trier von Joseph Hulley, Domvikar. Paulinus-Druckerei, Trier 1901.

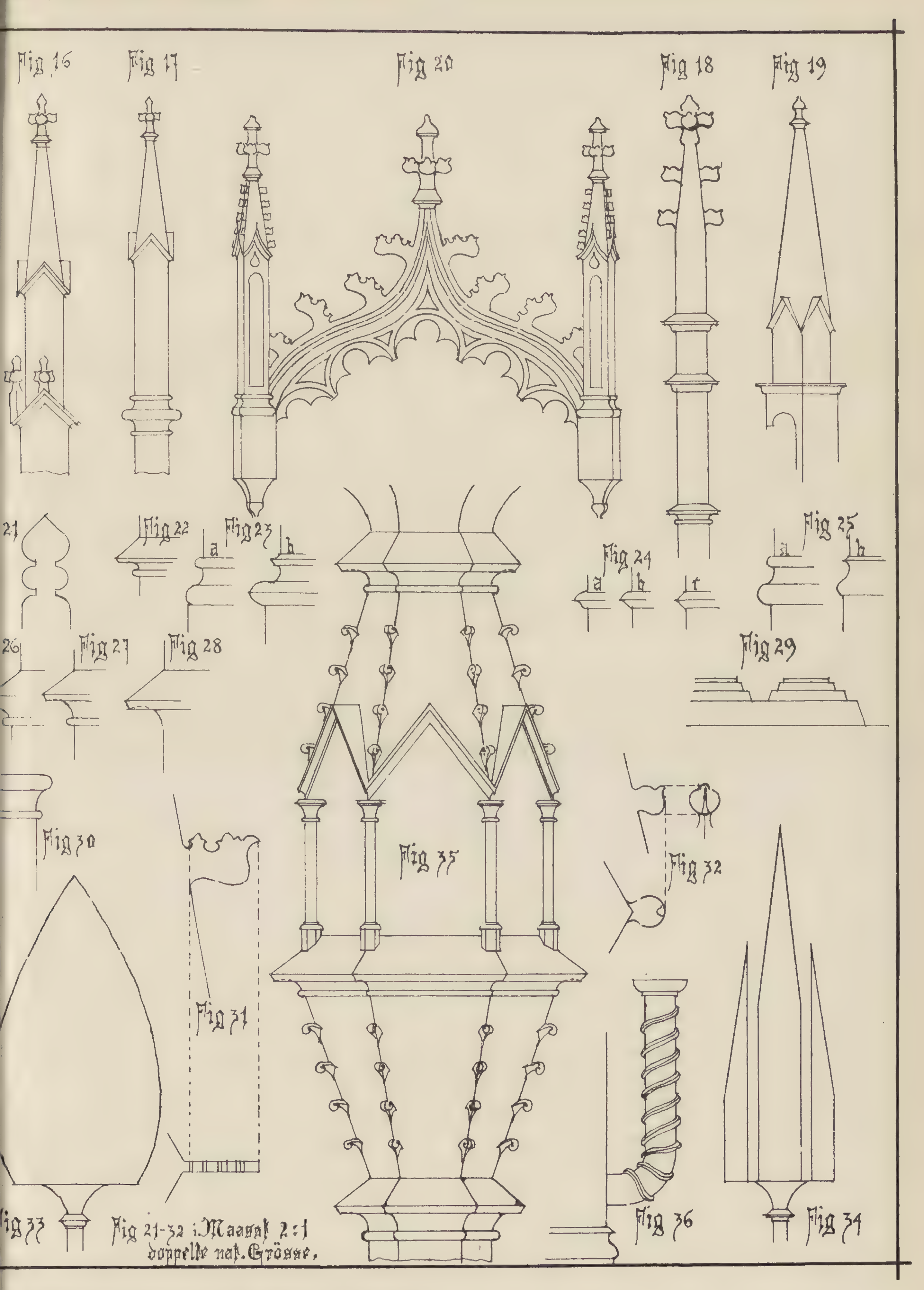
Dieser durch 4 Abbildungen illustrirte ansprechende Vortrag beschreibt den Trierer Dom in seiner Aufsenerscheinung und namentlich in seiner Innenwirkung, erklärt seine Entstehung, wie seine Ausstattung, und weckt und fördert so das Interesse für das durch sein Alter, seine Schicksale, seine kunsthistorische Bedeutung sehr verehrungs- und merkwürdige Denkmal, welches auf dem Gebiete der Architektur und Plastik höchst werthvolle Beiträge liefert zur Geschichte der kirchlichen Kunst in den vielen Jahrhunderten ihres Aufblühens und Verfalls. A.

Zwölf Heiligenbilder, nach Art der in dieser Zeitschrift Bd. XIII, Sp. 286 angezeigten, sind im Verlage der Gesellschaft für christl. Kunst zu München erschienen, und zwar Serie II: 12 Gruppen- und Einzelbilder, theils in italienischen Renaissanceformen, theils in spätgothischer Stilisirung; Serie III: Die 12 Apostel von Professor Schmitt in etwas freierer Auffassung; Serie IV: Zwölf Szenen und Einzelfiguren mit Anklängen an die süddeutsche Spätgothik. Diese wie die drei Serien illustrirter Postkarten mit religiösen Motiven sind zumeist abgetonte Reproduktionen von Gemälden und Skulpturen der für die Gesellschaft thätigen Künstler, die auf diese Weise ihre durchweg fein abgewogenen und gut ausgeführten Schöpfungen zum Allgemeingut machen, den Geschmack veredelnd und ihre geschäftlichen Interessen wahrend. R.

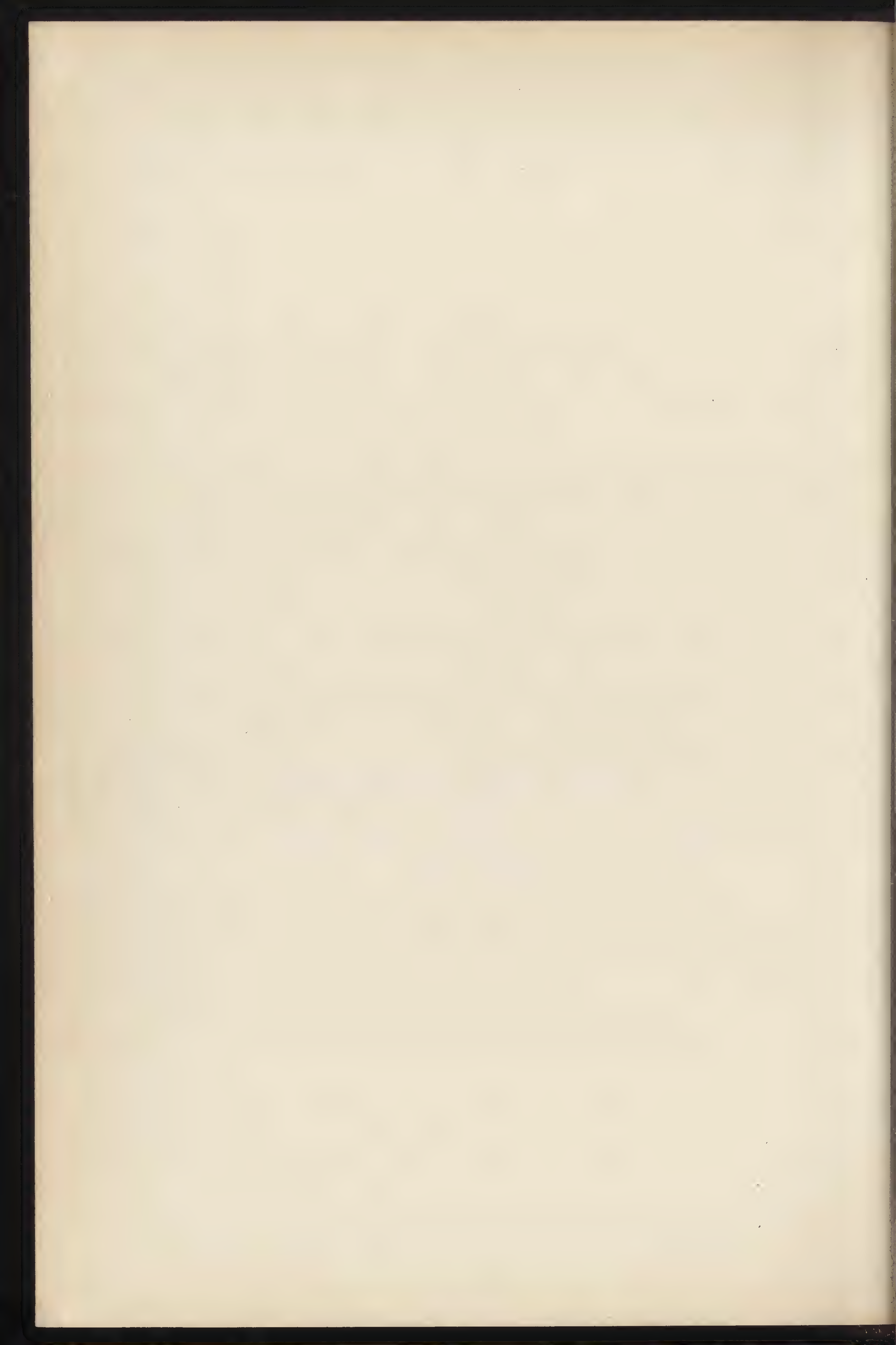




Gothische Architekturformen in der Goldsch



it besonderer Berücksichtigung der Monstranz.



Abhandlungen.

Zur Geschichte der abendländischen Klosteranlage.

(Mit 7 Abbildungen.)

In der Entwicklung der abendländischen Klosteranlage lassen sich zwei grofse Perioden unterscheiden. Die eine reicht von der Zeit des hl. Benedikt bis zum Ausleben der gothischen Bauperiode, die andere umfafst die Zeit der Renaissance und des Barock. Für die erstere Periode ist es charakteristisch, dafs, nachdem einmal für die Anordnung der einzelnen Räume und Gebäude ein Schema aufgestellt ist, an diesem mit verhältnifsmäfsig geringen Variationen und geringer Fortentwicklung Jahrhunderte lang festgehalten wurde. Eine der wesentlichsten Aenderungen in dieser langen Zeit war der Verzicht auf einen gemeinsamen Schlafsaal und die an Stelle des Schlafsaales tretende Anordnung eines langen, an der schmalen Schlufswand durch ein grofses Fenster erhellten Mittelganges, zu dessen beiden Seiten die Zellen zum Wohnen und Schlafen lagen. Die zweite Periode verläfst, bei Wahrung des alten Schemas im allgemeinen, im einzelnen vielfach die bisherige Tradition und sucht, einerseits zur Befriedigung der jetzt gesteigerten Ansprüche des Wohnens, andererseits zur Erfüllung der die Bauanlagen nun beherrschenden Forderung der Symmetrie und Proportionalität (gegenüber der malerischen Gruppirung des Mittelalters) neue Wege. In der zweiten Periode werden die Clausurgebäude und die Gast- und Wirthschaftsgebäude gerne in regelmäfsigen Vierecken zusammengefafst und aneinander gegliedert. Der Gang des Dormitoriums wird nach der Innenseite des Hofes, die Zellen an die Aufsenseite der einzelnen Trakte verlegt. Der Kapitelsaal, die Krankenabtheilung erhalten eine bequemere Lage.

Im allgemeinen sind wir gegenwärtig über die Klosteranlage gut unterrichtet. Zusammenfassende Werke und Monographien geben reichlichen Aufschlufs. Und seitdem J. v. Schlosser den Ursprung und die Entwicklung des Bauschemas der Benediktiner nachgewiesen hat, läfst sich ein klarer Ueberblick von den ältesten Zeiten an gewinnen.[1]) Im einzelnen aber kann die Forschung noch bereichert werden.

An die verdienstvolle Arbeit v. Schlossers anknüpfend, theile ich im Folgenden eine Reihe von Bemerkungen mit, die sich mir bei meinen Klosterstudien ergaben.

Während die orientalischen Klöster bis heute die sogenannte Laurenanlage festhalten, d. h. die Gruppirung der Zellen (Lauren) um einen Hof, in welchem sich die Kirche befindet, nehmen die abendländischen Klöster, abgesehen von einer vorübergehenden Beeinflussung durch die Laurenanlage, die claustrale Anlage auf, d. h. die Gruppirung um einen viereckigen Kreuzgang, an dessen Seiten die Kirche, Kapitel, Dormitorium, Refektorium, Keller etc. liegen.

I. Gemeticum.

Es scheint, dafs schon der hl. Benedikt († 543) in Monte Cassino das Kloster claustral angelegt hat. Klar und unzweideutig ist die Claustralanlage ein Jahrhundert später bezeugt, nämlich in Gemeticum (Jumièges) bei Rouen, das der hl. Philibert 655 gegründet hat. Die Vita des hl. Philibert erzählt, dafs der Klostergründer an der Südseite der kreuzförmigen, nach Osten gerichteten Klosterkirche einen Kreuzgang erbaute. Ueber den beiden nach Süden ziehenden Flügeln des Kreuzganges, d. h. über dem östlichen und über dem westlichen Flügel, waren Dormitorien errichtet und unter diesen Kapitel, Keller und Refektorium.[2]) So verstehe ich nämlich die Beschreibung der Vita, dafs unter dem einen Dormitorium der Wein aufbewahrt und das

---

[1]) J. v. Schlosser »Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters« (1889).

[2]) Duplex vergens ad Austrum 290 pedes longitudine, 50 in latitudine eminet domus quiescendi obtentu. . . . Subter aedes geminae duobus officiis opportunae. Hinc falerna servanda conduntur, hinc prandia clara parantur; ibique conveniunt, qui digne Christo deserviunt . . . . Vergl. v. Schlosser a. a. O. S. 11.

Mahl zugerüstet wird,[3]) unter dem andern aber die Diener Christi zur Versammlung zusammenkommen.[4]) In welchem der beiden Flügel der Kapitelsaal angeordnet war, sagt die Vita nicht. Nach Analogie späterer Klosteranlagen darf man aber annehmen, dafs unter dem östlichen Dormitorium das Kapitel, unter dem westlichen der Keller und das Refektorium eingerichtet war.

Da die Zahl der Mönche in Gemeticum schon bald nach der Gründung sich auf 900 belief, so konnte die Anlage eines einzigen Dormitoriums nicht genügen. Wir fragen uns, warum das zweite Dormitorium nicht unmittelbar an das erste, d. h. über dem der Kirche gegenüberliegenden Kreuzgangtrakte, angereiht wurde, wie wir es später öfters finden. Mafsgebend war wohl der Grund, dafs die Mönche in unmittelbarer Nähe der Kirche wohnen sollten. Treffend verleiht schon der hl. Isidor von Spanien diesem Prinzip Ausdruck, wenn er in der Einleitung zu seiner Regel sagt: „Die Zellen sollen dicht neben der Kirche errichtet werden, damit die Brüder möglichst schnell zum Officium eilen können". Die günstigste Lage für den Dorment bot der östliche Kreuzgangtrakt, weil er dem Mönchschor, d. h. dem Raume westlich vor dem Hochaltar, wo im Mittelalter stets die Chorstühle standen, am nächsten war. Daher findet sich in mittelalterlichen Klöstern das Dormitorium ziemlich ausnahmslos über dem östlichen Kreuzgangflügel, sobald der Kreuzgang an einer der beiden Langseiten der Kirche lag. Und letzteres war wieder regelmäfsig der Fall, wenn nicht Terrainschwierigkeiten entgegenstanden. Auf schmalen Bergrücken z. B. disponirte man den Kreuzgang mit den Konventgebäuden entweder an der Ostseite der Klosterkirche, wie in Kastel in der Oberpfalz, oder an der Westseite der Klosterkirche, wie in Grofskomburg bei Schwäbisch-Hall.[5]) Die Lage des Dormitoriums über dem östlichen Kreuzgangflügel bot noch den weiteren Vortheil, dafs es hier am ruhigsten war. Der Westflügel, aber auch der den Ost- und Westflügel verbindende Quertrakt (d. h. der südliche bezw. nördliche Flügel) lagen dem im Klosterhofe sich abspielenden Verkehre unmittelbar nahe. Wenn, um wieder auf Gemeticum zurückzukommen, der hl. Philibert das zweite Dormitorium parallel dem ersten und nicht im rechten Winkel zu demselben anlegte, so folgte er wohl der Erwägung, dafs dasselbe ebenso an die Kirche sich anschliefsen müsse wie das erste. In späteren Jahrhunderten zog man in Fällen, wo ein Dormentflügel nicht ausreichte, es vor, den zweiten rechtwinklich anzugliedern, d. h. gegenüber der Kirche anzuordnen. Ueber dem westlichen Kreuzgang aber richtete man im Mittelalter gerne die Wohnung des Abtes ein, weil hier der Eingang in das Claustrum war und von hier aus das Treiben im Klosterhofe sich gut übersehen liefs. So war es z. B. in Wessobrunn, in Ebersberg, in Steingaden.[6])

Ich habe den Kapitelsaal in Gemeticum unter das östliche, den Keller und das Refektorium unter das westliche Dormitorium verlegt. Den Kapitelsaal zu ebener Erde am östlichen Kreuzgangtrakt, und zwar möglichst nahe der Klosterkirche anzulegen, war im ganzen Mittelalter Regel. Die Nähe des Chores der Kirche wurde gesucht, weil der Raum vor allem der geistlichen Disziplin diente. Dafs der Kapitelsaal bei solcher Disposition möglichst entfernt vom Eingange in den Kreuzgang, also möglichst ruhig und ungestört lag, war ein weiterer Vortheil.

War die Abgelegenheit für das Kapitel ein Vortheil, so war andererseits die leichte und bequeme Zugänglichkeit für einen andern Raum des Claustrums nicht minder wichtig. Ich meine das Cellarium, den Keller. Der westliche Kreuzgangtrakt, d. h. die Eingangsseite des des Claustrums lag für das Einbringen der Vorräthe in den Keller naturgemäfs am günstigsten. Bis hierher konnten die Wagen verkehren. Und beim Ein- und Ausladen brauchte der Kreuzgang nicht betreten zu werden. Wir

[3]) Mit vollem Recht bemerkt schon H. Graf „Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika", »Repertorium für Kunstwissenschaft« XV (1892) 457: „Mit Rücksicht auf die Gröfse des Raumes darf letzterer Ausdruck wohl eher auf die Darbietung als auf die Zubereitung des Mahles bezogen werden, wenn nicht vielmehr, wie auf dem Plane von St. Gallen, die Räume für beide Zwecke in unmittelbarer Verbindung zu denken sind."

[4]) Der Ausdruck conventus wird auch sonst identisch mit capitulum gebraucht.

[5]) Vergl. dazu auch H. Otte »Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie« I[5] (1883) 101.

[6]) Die Cistercienser dagegen richten im westlichen Flügel gerne das Dormitorium der Laienbrüder ein.

finden daher den Keller in mittelalterlichen Klöstern ebenso regelmäfsig im Westen, wie den Kapitelsaal im Osten. So, um nur einige beliebige Beispiele zu nennen, in St. Gallen, Maulbronn, Blaubeuern, Steingaden, Ettal, Canterbury.[7]) In der Nähe des Kellers ordnete man gerne das Refektorium an. Schon der hl. Isidor Hispalensis schreibt in der Einleitung seiner Regel: „Der Keller mufs neben dem Cönaculum sein, damit die Tische ohne Verzug bedient werden können.“ Daher liegen in Gemeticum Keller und Refektorium gemeinsam am westlichen Kreuzgangflügel. Ich erinnere an die ähnliche Disposition im Kloster Maulbronn. Die Nähe der beiden Räume blieb auch bestehen, wenn das Refektorium, wie meist, in dem rechtwinklig anstofsenden, der Kirche gegenüberliegenden Trakt untergebracht war. Eine Ausnahme bildete die Verlegung des Refektoriums in die äufsere Hälfte des östlichen Traktes, wie es uns in Seeon in Oberbayern, in Stein am Rhein (beidemale in der gothischen Periode), in St. Sever du Cap de Gascogne, in Moutier-St. Jean und in St. Michel in Tonnerre in Frankreich begegnet.[8])

Selbstverständlich erhob sich in Gemeticum auch an der Südseite des Kreuzgartens ein Gebäudeflügel. Ueber die Bestimmung desselben erfahren wir nichts. Wir dürfen aber vermuthen, dafs er zu ähnlichen Zwecken diente, wie der der Klosterkirche gegenüberliegende Trakt in Fontanella, von dem unten die Rede sein wird. Beachtet man noch, dafs in der Vita S. Filiberti Bögen erwähnt werden, welche die „claustra“ begleiten, so ist das Bild des Kreuzganges vollständig.

Für die Geschichte der abendländischen Klosteranlage ist es wichtig, dafs wir dieses Bild in allen Zügen möglichst klar zu machen suchen. Es ist vor allem wichtig, dafs wir die Andeutung des Kapitelsaales festhalten. Denn man hat bis jetzt angenommen, dafs das Kapitel als gesonderter Raum erst im X. Jahrh. auftrete[9]) und dafs dieses späte Auftreten eine spätere Entwicklungsphase der in den übrigen wesentlichen Punkten längst abgeschlossenen claustralen Anlage bedeute.[10]) Ich glaube gezeigt zu haben, dafs diese Annahme irrig ist: in Gemeticum ist vielmehr die ausgebildete Claustralanlage einschliefslich des Kapitelsaales im VII. Jahrh. nachweisbar. Dieses Resultat ist besonders werthvoll, weil, wie H. Graf hervorgehoben hat, Gemeticum die grofsartigste Klostergründung jener Epoche ist, welche für viele andere fränkische Klöster vorbildlich war.

II. St. Gallen.

An Gemeticum reihe ich einige Bemerkungen über den Plan von St. Gallen aus der Zeit um 820. Viel besprochen, hat dieses wichtige Denkmal eine Reihe von Hypothesen über seine Provenienz gezeitigt, bis H. Graf in eingehender Begründung den Nachweis erbrachte, dafs der Baurifs von St. Gallen „als Musterplan eines grofsen fränkischen Benediktinerklosters sich darstellt, in architektonischer Hinsicht die Ergebnisse der vorausgegangenen Entwickelung des westfränkischen Kirchenbaues, in der Disposition der übrigen klösterlichen Offizinen die reformatorischen Gedanken widerspiegelnd, welche sich bereits in den Capitularien Karls des Grofsen ankündigen, auf Geheifs Ludwigs des Frommen durch Benedikt von Aniane vervollständigt, zu einem organischen Ganzen zusammengefafst und in dem Aachener Statut von 817 allen fränkischen Klöstern als verpflichtende Norm auferlegt wurden“.[11])

Der Kreuzgang zieht sich auf dem Plane von St. Gallen an der Südseite der Kirche hin. Der Keller liegt im westlichen, das Refektorium im südlichen Flügel des Claustrums, die Küche im Winkel zwischen beiden. Das ist eine Eintheilung des Grundrisses, die das ganze Mittelalter hindurch beliebt blieb. Der östliche Flügel enthielt im Obergeschofs das Dormitorium, im Erdgeschofs aber die Wärmestube; *subtus calefactoria domus, supra dormitorium* lautet die erläuternde Inschrift auf dem Plane; und von dem vor der Wärmestube liegenden Kreuzgangflügel (d. h. dem östlichen) heifst es nochmals: „Diese Halle stehe vor dem Hause, das durch den Ofen erwärmt wird.“ Ein Kapitelsaal wird auf dem Plane nicht genannt. Wohl aber ist im nördlichen Kreuz-

[7]) Vergl. von letzterem die Zeichnung aus dem XII. Jahrh. bei A. Lenoir »Architecture monastique« I (1852) 28.

[8]) Monasticon Gallicanum (1877) Pl. 6, 41, 42.

[9]) A. Lenoir, a. a. O. II (1856) 320. — H. Otte a. a. O. I[5] (1883) 112.

[10]) J. v. Schlosser a. a. O. S. 33, 37.

[11]) H. Graf a. a. O. XV, 331.

gangflügel entlang der Kirche, der etwas breiter als die andern erscheint und zu beiden Seiten Bänke zeigt, die Bemerkung eingeschrieben: „Hier pflege die fromme Schaar heilsamen Rath.“ (*Hinc pia consilium pertractet turba salubre.*) Man hat auf Grund dieser letzteren Notiz angenommen, dafs die Mönche von St. Gallen in jener Zeit keinen Kapitelsaal hatten. Und auch v. Schlosser theilt diese Anschauung. Aber schon Lenoir und noch mehr J. Neuwirth haben auf eine Reihe von Stellen in »Ekkeharti casus s. Galli« aufmerksam gemacht, aus denen klar erhellt, dafs die Kapitel in der Wärmestube, im Pyrale, wie Ekkehard es nennt, abgehalten wurden.[12]) Der heizbare Raum unter dem Dormitorium war also mit dem Kapitelsaal identisch.

Ueber die bauliche Gestalt des Pyrale erhalten wir eine Andeutung durch die Erwähnung der Säule, an welche der Jüngling gebunden wird, um mit Ruthen gestrichen zu werden. Der Umstand, dafs die Geifsel im Pyrale hängt, steht in völliger Uebereinstimmung mit der Thatsache, dafs auch in späteren Jahrhunderten im Kapitelsaal der Klöster dieses Züchtigungsmittel aufbewahrt wurde.[13])

Sollte also der Verfertiger des Planes von St. Gallen den Kreuzgangflügel neben der Kirche als Versammlungsort vorgesehen, die St. Gallener Mönche aber in Wirklichkeit statt dessen den unter dem Dormitorium liegenden Raum als Kapitelsaal benutzt haben? Um den Widerspruch zwischen dem Plane und den Quellennachrichten über die Kapitelsitzungen zu erklären, hat Gerold Meyer von Knonau der Vermuthung Raum gegeben, dafs der Autor des Planes mit einem südlichen Klima, nicht aber mit einem St. Gallener Winter rechnete, dafs somit das Planschema in diesem Punkte aus klimatischen Rücksichten nicht befolgt wurde.[14]) Die These von H. Graf, dafs der Plan auf Aniane bei Montpellier zurückgehe, könnte dadurch eine Bestätigung erhalten. Der Verzicht auf einen eigenen Kapitelsaal und der Ersatz eines solchen durch einen Kreuzgangflügel würde aber entschieden einen Rückschritt in der Entwicklung der Klosteranlage bedeuten, einen Rückschritt, der gerade in Aniane, diesem Musterkloster, das damals zahlreiche andere Klöster beeinflufste, besonders auffallend berühren müfste. Wie käme man in Aniane dazu, den Kapitelsaal, einen für das klösterliche Leben so überaus wichtigen Raum zu beseitigen, einen Bautheil, der doch schon im VII. Jahrh. in Gemeticum und auch 780 auf der Reichenau bezeugt ist?[15]) Mir dünkt, die Lösung des Räthsels liegt darin, dafs die Erklärung der Zeichnung und der Anweisung des Planes von St. Gallen in diesem Punkte bis jetzt eine irrige ist. Nicht zu den Kapitelsitzungen, sondern zur Lectio und zu den Colloquien des Konventes sollte der der Kirche entlang laufende Kreuzgangflügel dienen. Dieser Kreuzgangflügel hat also eine ähnliche Bestimmung, wie wir sie später in dem sogenannten Lesegang der Cistercienser wiederfinden. E. Paulus schreibt in seinem vorzüglichen Werke über die Cistercienserabtei Bebenhausen: „In der an die Kirche angebauten Halle des Kreuzganges wurde jeden Abend vor dem Schlufsgottesdienst die geistliche Lesung, lectio, abgehalten, d. h. es wurde unter Vorsitz des Abtes ein entsprechender Abschnitt aus einem Werk erbaulichen Inhalts vorgetragen. Davon erhielt diese Halle den Namen Lesegang. Vornehmlich wurden zu diesen Vorlesungen die vitae patrum oder collationes des Cassianus benutzt und führte der Lesegang daher auch den Namen collatio,[16]) unter welchem ihn in Bebenhausen noch Crusius und Gabelkover kannten. Für die Zuhörer waren auf beiden Seiten Sitzbänke angebracht. An der Wand der Kirche waren dieselben in Bebenhausen von Stein, deshalb laufen die Gewölberippen an der Wand nicht herunter, sondern ruhen auf Kragsteinen. In der Mitte der Bank an der Kirchenseite befand sich der Sitz des Abtes, in Bebenhausen durch

[12]) Lenoir a. a. O. II, 360. — J. Neuwirth »Die Bauthätigkeit der alamannischen Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen«, Sitzungsberichte d. phil.-hist. Cl. der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. CVI (1884) S. 28.

[13]) Vergl. Constit. Hirs. Lib. II, cap. 10 (Migne, Patrol. lat. CL).

[14]) »Mittheilungen zur vaterländischen Geschichte« herausgegeben vom Historischen Verein in St. Gallen. Neue Folge, 5. u. 6. Heft 1877, S. 135.

[15]) Auf der Reichenau wird 780 beim Besuche Karls des Grofsen ein Kapitelhaus erwähnt, allerdings erst in der Chronik von Gallus Oheim. Vergl. J. Neuwirth a. a. O. S. 52.

[16]) Vergl. Du Cange »Glossarium« II (1884) 402. Capitulum und Collatio werden auch im Capitulare Monasticum von 817 unterschieden. Mon. Germ. Legg. Sectio II, tom. I, 1. Theil. p. 347.

ein darüber in die Mauer eingelassenes Kruzifix ausgezeichnet. Ferner fanden im Lesegang die Fufswaschungen statt, welche die Mönche jeden Sonnabend an sich, jeden Gründonnerstag an den Armen vorzunehmen hatten. An jedem Ende der Arkadenseite findet sich ein reich mit Blattwerk verziertes steinernes Ausgufsbecken. Zwei solcher Ausgufssteine haben sich z. B. auch im österreichischen Cistercienserkloster Zwettl in den Fensterbänken erhalten. Zwei weitere ferner am Südflügel des Maulbronner Kreuzganges (entlang der Kirche) und zwar gleichfalls in den Fensterbänken. Dieser Südflügel in Maulbronn ist zugleich wieder der Lesegang und zeigt die auf Konsolen ruhenden Wandsäulen." Für meine Erklärung ist es wichtig, dafs wir im Mittelalter auch bei den Benediktinern für den Kreuzgangtrakt entlang der Kirche dieselbe Bestimmung nachweisen können wie bei den Cisterciensern. So z. B. in St. Blasien im Schwarzwald.[17]) Und noch viel früher, fast in demselben Jahre, in welchem der Plan von St. Gallen entstand, nämlich im Jahre 818 ist in der metrischen Vita Eigilis vom Sitzen der Mönche im Kreuzgang von Fulda die Rede; dafs wir diese Stelle, auf welche G. Richter in seiner verdienstlichen Arbeit über „Die ersten Anfänge der Bau- und Kunstthätigkeit des Klosters Fulda"[18]) als eine Parallele zum Kapitel von St. Gallen hingewiesen hat, nicht auf eine Kapitelsitzung deuten dürfen, das, glaube ich, ist aus meiner Darstellung klar geworden.[19])

Nicht blofs in der Lage des Kellers und Refektoriums, sondern auch in der des Kapitels zeigt also St. Gallen Uebereinstimmung mit dem normalen Klostergrundrisse des Mittelalters. Und der Zusammenhang verräth sich, wie wir sehen werden, auch in der Disposition einer Anzahl anderer Räume. (Forts. folgt.)

München. Gg. Hager.

[17]) Im Liber constructionis monasterii ad s. Blasium heifst es von Abt Rustenus (1108—1125): Fecit etiam claustrum, ad maiorem ecclesiam pertinens, id est partem ambitus, ubi fratres solent vacare lectioni et, si locus se obtulerit, conventus potest ibi habere colloquia. Et cum conventus a labore intrat claustrum, etiam lectio ibi recitari debet cum supplicatione et benedictione. Vergl. F. J. Mone »Quellensammlung der bad. Landesgeschichte« IV, 104. Mone bezieht die Stelle irrthümlich auf den Kapitelsaal. Ebenda wird der gleiche Kreuzgangflügel mit den Bänken erwähnt gelegentlich der Vorschrift über die Handarbeit der Mönche; wenn die Mönche zur Arbeit aufs Feld etc. gehen, so sollen der Prior und vier alte Brüder mit dem Ebdomadarius im Claustrum zurückbleiben — maneant in claustro, id est in ambitu prope ianuam monasterii, et sedeant ibi in scampnis duo cum priore, reliqui ex parte alia legantque psalmos etc. Mone a. a. O. IV, 132. Bänke im Kreuzgang werden auch in den Constitutiones Hirsaugienses aus dem XI. Jahrh. erwähnt, gelegentlich der Vorschrift über das Rasiren, lib. II, cap. 38 u. 39; vergl. ebenda lib. II, cap. 42. Im Kreuzgang von St. Emmeram in Regensburg zeigt der Flügel entlang der Kirche, Anfang des XIII. Jahrh., an der Kirchenmauer durchlaufende gemauerte Bänke.

[18]) Zweite Veröffentl. des Fuldaer Geschichtsver. 1900, S. 45.

[19]) Wenn v. Schlosser a. a. O. S. 37 aus den Gesta abb. Lobiensium eine Stelle anführt, welche ihm zu beweisen scheint, dafs noch im X. Jahrh. das Kapitel zuweilen einen Trakt des Kreuzganges bildete, so erkenne ich in derselben lediglich den Hinweis auf einen Kreuzgang vor dem Kapitelhaus und vor dem Refektorium. Auf Fontanella, wo v. Schlosser dieselbe Anlage rekonstruirt, komme ich unten zu sprechen.

Gothische Architekturformen in der Goldschmiedekunst mit besonderer Berücksichtigung der Monstranz.

(Mit 36 Abbildungen auf [Doppel-]Tafel III).



ie Architektur ist immer und überall die Mutter der Kleinkünste gewesen, der Stil jeder Epoche bildete sich bei ihr zuerst und gab den Töchterkünsten Stoff und Richtung; die Stilrichtung ist der Geist des Stiles, der unverwischbar bleibt, die Formen sind das Gewand, diese werden, um Gegenstände der Kleinkunst darein zu kleiden, umgemodelt. Wie diese Umformung von den Goldschmieden des Mittelalters bei den Monstranz-Gestaltungen gehandhabt wurde, soll in Folgendem beleuchtet werden. Gröfste Gewissenhaftigkeit bei Erhaltung der Architekturformen, doch gepaart mit künstlerischem Feingefühl für die Forderungen einer, dem Gegenstand entsprechenden, graziösen und freien Behandlung kennzeichnen diese Epoche.

Zwar reichen die Reliquiarien, aus welchen sich die Monstranz herausgebildet hat, in's

früheste Mittelalter zurück, aber die Monstranz in ihrer eigentlichen Bedeutung als Trägerin der Eucharistie kam doch erst im XIV. Jahrh., als Clemens V. das schon durch Urban IV. dekretirte Fronleichnamsfest zu erhöhter und ausgedehnterer Begehung brachte, in allgemeinen Gebrauch, entwickelte sich hier zu einem selbstständigen Schaugefäfs und trieb in dieser Stilepoche, der gothischen, die edelsten und schönsten Blüthen der Goldschmiedekunst. Mit Recht wird sie also ein Kind der Gothik genannt.

Von der früheren Bezeichnung der Reliquiarien als monstrantia reliquiarum wurde der Name Monstranz nunmehr in Deutschland herübergenommen, während in Frankreich für dasselbe die spezielle Bezeichnung „ostensoir" in Gebrauch kam.

Der Grundrifs ist bei weitaus den meisten Monstranzen einaxig entwickelt, d. h. je ein Strebepfeilersystem schliesst sich beiderseits symmetrisch an das Tabernakel an (Fig. 1); weniger häufig findet sich die mehraxige oder centrale Entwickelung, wo mehr, meist sechs, Strebepfeilersysteme auftreten; das mehraxige System kann offen sein (Fig. 2), so dafs die Strebepfeiler allein als die Kanten des Aufbaues diesen markiren, oder geschlossen (Fig. 3), indem zwischen den Pfeilern bald gänzlich geschlossene, bald leicht durchbrochene Seitenflächen das Gehäuse abschliefsen.

Von entscheidendem Einflufs auf die Ausbildung ist die Form des Hostiengehäuses, welches entweder eine flache Scheibe (Fig. 4), entsprechend der Form und Gröfse der Hostie, oder ein senkrecht stehender Glascylinder (Fig. 5) ist.

Die erstere Form veranlafste naturgemäfs und folgerichtig ein einaxiges Grundrifssystem und meistens eine mehr centrale Entwickelung des Aufrisses mit der Scheibe als Mittel- und Ausgangspunkt und geht als vorwiegend mafsgebend in die Renaissance- und Barock-Epoche über (Schema I, Fig. 7).

Die zweite zeigt neben dem einaxigen auch das mehraxige Grundrifssystem mit einem, von einer horizontalen Grundplatte aufsteigenden, oben sich verjüngenden Aufbau (Schema II, Fig. 6).

Als Beispiele für Scheibenmonstranzen sind zu nennen die Monstranzen von Ybbs, Wieliczka, Wenzersdorf, Tamswey, Seitenstetten, Gr. Bittesch, Gewitsch, Mühlfraun, Kuttenberg, Cöln, Löf a. d. Mosel, Meersburg; als Beispiele für mehraxige offene Bildungen die von Essen a. d. Ruhr, Brauweiler, welche 3 Strebepfeiler, und Xanten, welche 6 Strebepfeiler zeigen, Cöln, Aachen (L. Fr.-K.), Florenz, und als Beispiele für mehraxige geschlossene die italienischen vom Vatikan, Padua, sowie die im Schatze Rothschild in Frankfurt a. M., Barcelona, Xanten, Aachen, Lüttich.

Die überwiegende Mehrzahl der übrigen Monstranzen zeigt das einaxige Tabernakel- oder Strebepfeilersystem.

Die meisten Monstranzen, nämlich sämmtliche mehraxigen, die einaxigen Tabernakelmonstranzen und viele Scheibenmonstranzen gipfeln in einem kleinen, polygonalen Thürmchen, welches sich bei dem erstgenannten ganz naturgemäfs aus dem polygonalen, bezw. runden Tabernakel entwickelt (s. a. Fig. 6), bei der letzteren Art aber sich frei zwischen zwei Strebepfeiler einspannt (s. a. Fig. 7).

Eine weniger häufige Lösung bei einaxigen Scheibenmonstranzen ist die, dafs die beiden symmetrischen Pfeilersysteme über dem Gehäuse in einer Fiale zusammenwachsend gipfeln, wie bei den Monstranzen von Prigglitz und Matzen.

Es ist naturgemäfs, dafs jene Formen, welche sich von einer horizontalen Basis entwickeln, einen rein architektonischen Aufbau in erster Linie fordern, jene, welche von einem Centralpunkt heraus komponirt sind, einer freieren Gestaltung reichere Gelegenheit bieten. Vielfach bestimmend für die mehr oder minder freie Behandlung war in erster Linie für den Künstler die bewufste und unbewufste Beachtung der statischen Gesetze.

Es liegt aber in der Natur der Sache, dafs hier, wo technische Nothwendigkeit vorlag, die Statik nur insoweit berücksichtigt wurde, als sie gleichzeitig der Ausdruck ästhetischer Gesetze war, und dafs bei der unvermeidlichen Verbindung so heterogener Dinge, wie eines gläsernen Cylinders und gothischer Strebepfeiler, diese in unbefangenster und naivster Weise ohne Rücksicht auf eine architektonische „Lösung" der statischen Beziehungen bewirkt wurde.

Auch in den Detailkonstruktionen wird unbedenklich die statische Korrektheit anderen Rücksichten geopfert.

Manchmal setzt der Schwibbogen mitten oder selbst oben an der letzten Fiale des

Strebepfeilers an, z. B. bei Monstranzen von Eltville, Frankfurt, Xanten, Monstranz im bayer. Nationalmuseum, Schw.-Gmünd, Prieglitz, Ungr.-Hradisch, Kuttenberg, Mühlfraun (Fig. 13), ganz entgegen den statischen Gesetzen, die verlangen, dafs eben die aufgesetzte Fiale mittelst ihres Gewichts die Drucklinie nach unten leite; es kommen sogar in umgekehrter Richtung von innen nach aufsen steigende Strebebogen vor. Vor allem entspricht häufig die, wenig massige Struktur der in einzelne Fialen, Säulchen und Schwibbögen aufgelösten Strebepfeiler nicht der scheinbar aufzunehmenden Last; charakteristisch sind hier die Monstranzen von Wojnicz und Williczka, ferner von Wenzersdorf, Ybbs, Michaelskirche München, Ungr.-Hradisch.

Bei der erstgenannten sind an den innersten Strebepfeiler hintereinander bis zu 6 freischwebende Fialen mit Maafswerk und horizontalen ornamentalen Verbindungsstücken angereiht und endigen theilweise unten in eine Art umgekehrte Kreuzblumen (ähnlich auch Fig. 7).

Bei der Mühlfrauner Monstranz sind eigenthümlicher Weise die Strebebögen von dem Dachhelm, also statisch ganz unmotivirt, nach den Pfeilern übergeleitet.

Oefters sind mehrere formal zusammengehörige Strebepfeilersysteme ohne Verbindung über- und nebeneinander gestellt, so dafs eine Gruppe zu dem Thürmchen gezogen ist, während die zweite an diesem losgelöst zur Seite des Tabernakels sich anschliefst (Fig. 8). Beispiele: Schw.-Gmünd, Xanten, Gräfrath.

Bei solchen Lösungen wird aus dem wuchtigen Steinkörper des architektonischen Strebepfeilers (welcher sich der Last der mächtigen Gewölbe entgegenstemmt), ein fein durchbrochenes Zierstück mit elegantem, durch Fialen etc. gerundetem Aufbau. Zunächst findet eine Weiterbildung der Strebepfeiler statt durch Durchbrechung.

Aber während in der Architektur die Durchbrechung aus Nützlichkeitsgründen und möglichst klein gemacht wird (Fig. 9), bildet sie hier ein dankbares Dekorationsmotiv, sie wird mit kleinen Säulenstellungen, Fenster- und Nischenbogen, Wimpergen etc. geziert und hauptsächlich als Figurennische benützt derart, dafs häufig von der Pfeilermasse nichts, als eben die Ecksäulchen etc. stehen bleiben (Fig. 9), oder selbst unter Weglassung der vordern Säulchen, der Bogen, Baldachine über dem Figürchen sich ohne Unterstützung frei herausschwingt und noch eine kleine Fiale trägt (Fig. 11). Beispiel: Monstranz von Wieliczka.

Noch weiter geht die Zergliederung des Strebepfeilers da, wo derselbe der Tiefe nach in fialenähnliche Theilpfeiler zerlegt wird (Fig. 12), wofür ganz charakteristische Beispiele bieten die Monstranzen von Ybbs und Wenzersdorf und als äufserste Konsequenz der Manier die von Wojnicz bei Tarnow, wo der Strebepfeiler in 6 Theilpfeiler aufgelöst ist.

Die Verbindung der Einzelpfeiler geschieht durch Strebebögen, beliebige horizontale Glieder, ganze Fensterbögen mit Maafswerkfüllung, welch' letztere zuweilen, wie bei der Monstranz von Ybbs, den ganzen Zwischenraum ausfüllt.

Jemehr die Strebepfeilersysteme sich ablösen, desto selbstständiger werden sie entwickelt, und so entstehen schliefslich Motive, bei denen die einzelnen Pfeiler nicht mehr zu der gemeinsamen Monstranzaxe zu zweien oder mehreren, sondern jeder in sich symmetrisch ist und zwar entweder axial oder central.

Eine ganz eigenartige Strebepfeilerbildung zeigt auch im Detail die Monstranz von Mühlfraun (Fig. 13), wo u. A. die Abdachung der Strebepfeiler ungewöhnliche, auch z. B. bei der Ueberlinger Monstranz (Fig. 14) vorkommende Form zeigt.

Aus der geschilderten Zerlegung der Strebepfeiler ergab sich nebenher als sehr einschneidend die Entwickelung der Fiale; dieselbe wird hier zu einem ganz selbständigen Strukturglied, tritt häufig an Stelle des Strebepfeilers auf und wird hierbei durch beliebige Verlängerung und Gliederung des Leibes ihrer architektonischen Verhältnisse entkleidet.

Anderseits werden die Fialenthürmchen, wie sie die Baukunst besonders bei Thürmen bildet, in der Weise verändert, dafs ohne Rücksicht auf die pyramidale Verjüngung fast derselbe Grundquerschnitt von unten bis oben durchgeht, die Absätze nur durch Giebelchen, Gesimse oder Bänder angedeutet und so der Unterschied zwischen vergröfserter Einzelfiale und reduzirtem Fialenthürmchen fast verwischt wird.

Es entstehen durch beide Uebergänge Zwischenformen zwischen Strebepfeiler und Fi-

alen, wie z. B. die in Fig. 15, 16, 17 schematisch dargestellten.

Aber das Bestreben, die Fiale von ihrer Grundform und der Abhängigkeit vom Strebepfeiler loszulösen, führt noch weiter dazu, sie gänzlich allein als Zierstück mit eigenem Fufs, einer Art von Kapitäl, zum Theil unterbrechenden Bändern und aufgesetzter Pyramidenendigung, selbst mit rundem Querschnitt nach Art eines Säulchens hinzustellen (Skizze Fig. 18), den Fialenleib auch als in sich gedrehte Säule oder als Säulenbündel zu gestalten.

Vereinzelt sind die in Fig. 19 dargestellte Form, sowie schliefslich die spätgothischen gekrümmten Fialen.

In die Anarchie, welche die Strebepfeilersysteme von der statischen Ordnung der Architektur losrifs, wird naturnothwendig auch der Strebebogen hineingerissen, die dekorativen Elemente daran, nämlich das nach unten hängende Maafswerk einerseits und die Abdeckplatte anderseits überwuchern das struktive Element und zeigen sich nach der einen Richtung selbständig als füllendes und verbindendes Maafswerk unter einem beliebigen vollen Spitzbogen, Kielbogen oder einer freien Ranke, nach der andern Richtung als blofse mit Krabben gezierte Streben, die sich zuweilen sogar — mit einem Anklang an die Andreaskreuze des Holzbaus — kreuzen. (Montranz von Wenzersdorf und Ybbs.)

Ein ziemlich selbständiger und wichtiger Theil bei den meisten Monstranzen ist das krönende Thürmchen, welches, aus polygonem Grundrifs entwickelt, in zwei bis drei Geschossen mit bald geschlossenen, meistens offenen Seiten mehr oder minder an die Obertheile gothischer Thürme anklingend mannigfache Weiterentwickelung dieses Motivs zeitigt.

Bei den geschlossenen Thürmchen sind die Seitenflächen ganz architektonisch mit Blendfenstermotiven belebt (Ueberlingen, Düsseldorf, Monstranz aus dem Rothschild'schen Schatz, Xanten); bei den offenen bilden zunächst die oben besprochenen Strebepfeiler- und Fialenformen, dann selbst Säulchen als einzig tragende Theile das Gerüst für den aufgesezten Helm.

Dieser ist entweder geschlossen und dabei doch ähnlich geschuppt (Monstranz von Ungr. Hradisch, Ybbs, Klosterneuburg, Seidenstetten, Brauweiler, Gräfrath, Xanten), oder wie die Steinhelme mit Maafswerk durchbrochen bezw. nur aus die Helmkanten bildenden Rippen aufgebaut (Töschnowitz, Bittesch, Prieglitz, Tiefenbronn). Die Kanten sind, auch meist bei den Dachhelmen, mit Krabben besetzt. Ganz neugebildet ist die Form eines Kegels, welcher aus spiralig gewundenen Rippen besteht (Monstranz von Stetten).

Aufser der Thürmchenkrönung findet sich noch die Auflösung des Oberbaues in ein System von Strebepfeiler- und Fialenformen, welches aus den seitlichen Pfeilersystemen heraus über dem Hostiengehäuse zusammenwächst (Monstranz von Prieglitz, Tiefenbronn, demnächst Tischnowitz, Bittesch); sowie vereinzelt als Abschlufs der Monstranz ein Postament mit einer Figur (Ecce homo bei der Monstranz von Wenzersdorf).

Neben den bisher besprochenen stützenden, tragenden und bekrönenden Konstruktionstheilen nehmen die füllenden Theile, Wand-, Fenster-, Thürflächen etc. einen verhältnifsmäfsig geringen Raum ein, geschlossene Flächen finden sich nur an den wenigen geschlossenen Gehäusethürmchen, sowie vereinzelt an dem Nodus des Fufses bei kapellenähnlichen Bildungen (wie Fig. 35) und werden hier theilweise mit offenen oder blinden Fenster- und Thormotiven durchbrochen; dagegen erwachsen dem Bedürfnifs nach Verbindung der freistehenden Fialen, Säulchen etc. und nach Abschlufsformen über denselben und den häufig zwischengestellten Figuren, mehrfach neue Formen durch Verschmelzung von Fenstermaafswerk mit Wimpergen unter Weglassung der Fensterumrahmungen und -Bögen, wobei die Wimpergform ausser der sog. Kielbogenlinie auch noch freie, geschweifte Formen zeigt. (Fig. 20 an der Ueberlinger Monstranz.)

Wo in den oben geschilderten Fällen Maafswerk an geschlossenen Flächen auftritt, zeigt es selten die der Architektur eigene streng folgerichtige Entwickelung der kleinsten Felder aus den gröfseren durch wiederholte Theilung, vielmehr willkürlich aus kleinen Feldern zusammengesetzte Muster, wie etwa in Fig. 21.

Es hängt dies in erster Linie mit der eigenthümlichen Art der umrahmenden Profilirung zusammen, welche später besprochen werden soll.

Dafs die Profilirung, wie überhaupt die Behandlung des Details in der Goldschmiede-

technik anders sein mufs, als die Behandlung in Stein, ist einleuchtend: andere Gröfsenverhältnisse, anderes Material, schliefslich andere Zwecke bedingen naturgemäfs Umformungen. Im Allgemeinen findet man nicht die Schärfe der Architekturprofile, Kanten sind häufig stumpf und rund, Unterschneidungen und Kehlen ziemlich schwach und allerlei unbestimmt ausgeprägte Furchen und Bänder ersetzen jene scharf gezeichneten architektonischen Profile. Wenn wir die Profile nach ihrer Anwendung in Sockel-Gurtgesims und umrahmende Profile eintheilen, so zeigt sich sofort, dafs diese Scheidung, welche in der Baukunst unter sich verschiedene, bestimmt ausgeprägte Formen bedingt, in der Goldschmiedetechnik nicht zutrifft.

So hat z. B. der Sockel des Aufbaues der Ueberlinger Monstranz als Sockeldeckel das gewöhnliche gothische Gurtprofil (Fig. 22).

Am häufigsten treten als Sockelprofile die in der Tafel Fig. 23 a u. b skizzirten Formen auf; hierbei ist bemerkenswerth, dafs das Birn-Profil (Fig. 24) — ebenso wie ähnliches auch bei anderen Profilgattungen geschieht — durch die Uebergänge (Fig. 24 a u. b) sich zuweilen in die Form der Schneide (c) verwandelt. Im Allgemeinen sind die Sockelprofile sehr grofs und schwer im Verhältnifs zu den übrigen und zeigen die Eigenthümlichkeit, dafs sie — gleichviel mit welchem Profil — gern weit über den Sockelfufs vortreten (s. Skizse Fig. 25 a u. b), eine Bildung, die in der Baukunst nur bei ganz bestimmten Formen (gequetschter Wulst und gequetschte Birnform) vorkommt.

Die Gurtgesimse erfahren weniger Umbildungen, nur findet sich häufig statt der scharfen Schneide der in Fig. 26 angedeutete Uebergang und ziemlich flache Kehlung (Fig. 26).

Bei den Strebepfeilern wird das in ähnlicher Form als Abdeckgesims vorkommende Profil meist mit sehr grofser Kehle (Fig. 27) ausgebildet und geht dabei häufig die Kehle ohne Zwischenglied in die untere Wandfläche über (Fig. 28).

Was nun die umrahmenden Profile und damit im Zusammenhang das Maafswerk angeht, so müssen wir hier, zurückgreifend auf das oben über Maafswerk gesagte, eine ganz wesentliche Vereinfachung gegenüber den Architekturprofilen feststellen.

Der Grund dafür springt in die Augen; die nur aus dünnem Goldblech bestehenden Flächen gestatten bei der Kleinheit der einmal gegebenen Zeichnung keine andere Ausarbeitung der Formen, als die durch Ausschneiden oder höchstens durch mehrfaches Umknicken und Zurückarbeiten der Aufsenwände, so dafs dann die Profilirung nur aus abwechselnd schrägen und geraden Plättchen besteht, zwischen welchen allenfalls einmal eine gröfsere Kehle eingeschoben wird (Fig. 29) und die in der Architektur oft so reizvolle Entwickelung des Maafswerks aus dem umrahmenden Profil, die Verzweigung und Auflösung der einzelnen Profilglieder bis in die kleinsten Zwickelfiguren ganz wegfällt.

Bemerkenswerth sind die Profile der Säulenbasen, sowie die Kapitälformen; auch bei den letzteren (Fig. 30) ist die Einfachheit der dennoch charakteristisch wirkenden Form durch das Material bedingt.

Selbstverständlich tauchen neben den architektonischen Profilen auch Formen auf, welche überhaupt keinen Zusammenhang mit Architekturformen erkennen lassen, wie mehrfach gekuppelte dünne Wulste, Rillen u. dgl. und welche daher in den Rahmen der vorliegenden Vergleichung nicht mit einbezogen werden können. Dagegen können einige ornamentale Einzelheiten, welche für die gothische Baukunst charakteristisch sind, nicht übergangen werden, es sind dies die Krabben, Kreuzblumen und Wasserspeier.

Während die Kreuzblumen stets, wie am baulichen Kunstwerk, mit sämmtlichem Blattwerk und knospenförmigen Theilen plastisch ausgearbeitet sind, trifft dies bezüglich der Krabben nur bei den gröfseren zu, die kleineren, bei denen eine Detail-Bearbeitung nicht mehr möglich war, zeigen entweder die Form glatter rundlicher Knöpfe (Fig. 32) oder die flacher Blätter (Fig. 31), beide mit den charakteristischen Umrifsgestaltungen der Krabben.

Bezüglich der Wasserspeier, bei denen natürlich der Phantasie der weiteste Spielraum blieb, wäre nur zu bemerken, dafs bei vielen an Goldschmiedewerken vorkommenden Formen die stark gekrümmten, zum Theil nach oben gebogenen Hälse eine praktische Verwendung, nämlich zum Ausflufs des Wassers, ausgeschlossen wäre, dafs sie also nur noch Zierformen sind.

Die vorstehende Untersuchung, welcher etwa 40 bis 50 deutscher und österreichischer, nur

wenige italienische Monstranzen zu Grunde gelegen haben, drängte von selbst dazu, die einzelnen Stücke auch nach der Richtung zu betrachten, welche denen zu einem etwa gemeinsamen Typus einer bestimmten Gegend oder Schule sich nähern. Selbst ohne Zuhülfenahme irgend welches historischen Materials erhellt denn auch aus der rein technisch-formalen Betrachtung und Vergleichung der Monstranz die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Gruppen.

Von den aus Süddeutschland zur Betrachtung angezogenen Stücken dürften etwa die Monstranz von Tiefenbronn und Stetten, die von Ueberlingen mit einigen des bayerischen Nationalmuseums endlich die von Schw. Gmünd als verwandte Gruppen bezeichnet werden.

Gemeinsam ist den beiden erstgenannten sowohl der Grundgedanke der Komposition das auf einer Grundplatte sich erhebende zweigeschossige Thürmchen, hier aus dem Achteck, dort aus dem Sechseck entwickelt, flankirt von zwei in schöner Linie einseitig sich verjüngenden Strebepfeilern und die daraus sich ergebende skizzirte Silhouette (Fig. 33), als auch der Geist der Formbehandlung, die edeln Verhältnisse, die im Einzelnen überaus reiche und bewegte Gliederung, die weitgehende Auflösung der Massen in ein Spiel von aufschiefsenden Linien, unterbrochen durch ornamentalen Schmuck, wie andererseits die gleichmäfsige Vertheilung dieser aufgelösten Glieder auf die Gesammt-Silhouette. Durchaus im Gegensatz zu dieser Behandlungsweise ist für die zweitgenannte Gruppe eine scharfe Trennung des Gehäusethürmchens von den beiden Strebepfeilersystemen charakteristisch (Fig. 34), sowie eine kompakte, scharf umrissene Ausgestaltung der drei Partien, die mehr durch Massen und Flächen, als durch Linienspiel wirken. Besonders kennzeichnend bei dieser Monstranz ist die Form der aus mehreren ähnlichen, aber immer kleiner werdenden Theilen zusammengesetzten Strebepfeiler, bei denen die Uebergänge durch sonst selten vorkommende, schräg ansteigende geschuppte Satteldächer vermittelt werden (Fig. 14).

Die beiden Monstranzen von Schw. Gmünd verrathen, obwohl aus verschiedenen Epochen stammend — die eine ist stark von der Renaissance beeinflufst — dennoch Aehnlichkeit sowohl in den Verhältnissen und der Gruppirung des Aufbaues aus den zwei kräftigen Pfeilern zur Seite des eingeschossigen Thürmchens, wie namentlich in der Form der Strebepfeiler selbst, die, unten sehr breit, im zweiten Absatz mittelst eines schräg ansteigenden satteldachförmigen Uebergangs sich rasch verjüngen.

Eine wesentlich andere Gesammterscheinung, als die beschriebenen, bieten eine Reihe weiter in kleinere Gruppen zu scheidende Monstranzen aus den Rhein angrenzenden Gebieten.

Statt der bei den genannten charakteristischen Schlankheit finden wir hier eine mehr in die Breite gehende Entwickelung des Aufbaues.

Mit ziemlicher Sicherheit dürfen unter diesen als zusammengehörig bezeichnet werden:

1. Monstranzen von Frankfurt a. M. u. Eltville;

2. zwei Monstranzen von Gräfrath und eine von Brauweiler;

3. während ferner drei Monstranzen von Scheins, Aachen und Trier in einzelnen Zügen Verwandtschaft mit denselben verrathen und schliefslich zwei Monstranzen von Düsseldorf und Xanten mit ihrer centralen Grundrifsbildung einen gemeinsamen Typ darstellen könnten.

Die Haupt-Charakteristika der beiden Monstranzen von Frankfurt a. M. und Eltville sind etwa: die Kürze des Fufses, die Breite der Grundplatte, die Auflösung — und zwar von unten an — in Pfeilerchen und Säulchen, Häufigkeit von Verschneidungen senkrechter Glieder in Schrägplatten, mehr runde, als kantige Formen. Ferner in der Detailbildung: die Ausbildung der Kanten des Fufses mit Säulchen, sowie Bildung des Nodus in Form eines Binders für Säulenbündel, das Einschneiden der genannten Säulchen in die Fufsplatte, das Laubornament unter der Grundplatte, die obere Verbindung der Strebepfeiler mit dem Thürmchen vermittelst geschweifter Ranken, die Entwickelung des vierseitigen Obergeschosses des Thürmchens aus dem achtseitigen Unterbau. Bemerkenswerth ist bei der Monstranz von Frankfurt a. M. die Kuppel über dem Gehäuse, ein Motiv, welches uns bei verschiedenen der rheinischen Monstranzen begegnet.

Die Gruppe der Monstranzen von Gräfrath und Brauweiler, mit welchen ferner die von Eltenberg und Kempen einige Verwandtschaft verrathen, dokumentirt ihre Zusammengehörigkeit hauptsächlich in einigen Details des Fufses und der Strebepfeiler, beim Fufs die aufserordentlich dünne Grundplatte, der über dem

Nodus sich gesimsartig herumziehende Knauf, ganz besonders aber die schräg ansteigende Grundplatte, bei den Strebepfeilern die mehr massige Behandlung, das Durchbrechen derselben mit Thermolisten, das Auskragen von Baldachinen und die ganz eigenartigen Höhenverhältnisse derselben, wie auch einzelner Fialen: bald sehr hohe, bald gar keine Sockel, meist kurze Leiber und unverhältnifsmäfsig grofse Riesen. Auch der Zusammenschlufs des Gehäuses des Thürmchens zeigt Uebereinstimmung. Unter sich besitzen endlich die beiden Monstranzen von Gräfrath in dem Aufbau des Thürmchens in dem kuppelgekrönten Gehäuse in den oberen erkerartigen Ausbauten, sowie in der Verwendung von Formen des Festungsbaues, als Zinnen, ausgekragten Eckthürmchen u. s. f. gemeinsame Merkmale. Anklänge an diese Gruppe treffen wir, wie schon erwähnt, bei der Monstranz von Scheins, Aachen und Trier in der Anordnung des Aufbaues, der Verdickung des Ständers unter dem Nodus durch einen kapellenartigen Ausbau der Kuppelkrönung mit dem aufgesetzten Thürmchen.

Von den bisher genannten Werken deutscher Kleinkunst einen Uebergang zu den sehr zahlreichen der österreichischen Länder zu finden, scheint an Hand des vergleichenden Formenstudiums kaum angängig, nur ein einziges charakteristisches Motiv finden wir hier wieder, das ist die Ausbildung des Nodus als Kapelle und gerade die oben geschilderten süddeutschen Monstranzen, welche Uebergänge am wahrscheinlichsten vermuthen liefsen, zeigen im Ganzen einen den meisten österreichischen Monstranzen durchaus fremden Typus. Im Gegensatz zu den deutschen Monstranzen sind die österreichischen meist in einer Fläche (einaxig) entwickelt, vielfach nach dem in der Einleitung (Fig. 7) angeführten Schema I und bevorzugen weitgehende Auflösung der Massen.

Ganz neu ist z. B. bei einer Gruppe von Monstranzen aus Nieder-Oesterreich das Fehlen einer Grundplatte, nämlich bei den Monstranzen von Ybbs und Wenzersdorf und die Fortsetzung der aufsteigenden Pfeilergliederung nach unten als hängende Glieder. Letzteres findet — trotz der angebrachten Grundplatte — auch bei der Monstranz von Klosterneuburg statt. Diese hängenden Glieder in Form umgekehrter Fialen oder langgestreckter Fialen, sowie bei den beiden erstgenannten die Verwendung sich kreuzender Streben (ähnlich Andreaskreuzen) geben mit der übrigen, etwas harten, glatte geradlinige Glieder bevorzugenden Formgebung und der scharfen Theilung der Strebesysteme in Einzelpfeilerchen dieser Gruppe ihr eigenartiges Gepräge. In Einzelheiten zeigt noch die Monstranz von Rabenstein Anklänge an sie.

Die oben beschriebene Kapellen-Form des Nodus zeigen einige Monstranzen aus Mähren (Fig. 35). Von ihnen lassen noch die drei Monstranzen von Gaya, Ungr.-Hradisch und Grofs Bittesch die senkrechte Theilung des Strebesystems in Einzelpfeiler, sowie die hängenden Endigungen dieser Pfeilerchen erkennen, doch ist sowohl eine Grundplatte vorhanden, als auch liegen die unteren Endigungen der Pfeilerchen ziemlich in einer Höhe, sodafs hier wieder die Silhouette die bei den deutschen Monstranzen mehr beliebte pyramidale, strenge Form, statt der centralen, zeigt. Die Hänge-Endigungen sind kürzer und haben die Form von profilirten Zapfen.

Im Gegensatz zu den bisher genannten lösen die beiden mährischen Monstranzen von Gewitsch und Tischnowitz ihre Strebesysteme nicht gruppenweise in scharf markirte und getrennte Einzelpfeiler, sondern in eine sehr grofse Zahl gleichmäfsig vertheilter, sehr dünner Pfeilerchen und Säulchen auf.

Mit Sicherheit können die beiden Monstranzen von Breznik und Bohdanec als verwandt bezeichnet werden, sowohl nach der Entwickelung des Kompositionsgedankens und der Wahl der Verhältnisse, wie nach der Detailbehandlung; übereinstimmend sind das Auswachsen des Fufses nach oben in die Grundplatte des Tabernakels und der daran anschliefsenden Grundplatte für die Strebesysteme, der Uebergang des Tabernakels sowohl nach unten wie nach oben mittelst trichterartiger glatter Formen, endlich die Verbindung der Pfeiler mittelst Baldachinen, welche wieder kleine, in Pyramiden endigende Thürmchen tragen. Sehr kennzeichnend sind ferner an Einzelheiten die unter den Baldachinen die Figuren tragenden gedrehten stämmigen Säulchen, ebenso die an den äufsersten Pfeilern ausgekragten, schraubenförmig gedrehten Säulchen (Fig. 36) und endlich die schon früher erwähnten, gleichfalls aus schraubenartig spiralig gewundenen Rippen bestehenden Kegel-

formen, welche das Thürmchen bezw. die Fialen bekrönen.

Vielleicht für die vorliegende Untersuchung die merkwürdigsten Monstranzen sind die beiden von Wojnicz und Wieliczka in Galizien, welche, obschon unter sich keine Aehnlichkeit darbietend, jede in ihrer Art einen Typus darstellt, der gewisse Eigenthümlichkeiten der österreichischen Schule im Gegensatze zu der deutschen am schärfsten zum Ausdruck bringt und andererseits die Entwickelungsmöglichkeit der Architekturformen nach einer gewissen Seite am klarsten darthut. Beiden Monstranzen ist das bis zum äufsersten getriebene Prinzip der Auflösung der Massen gemeinsam, aber in verschiedener Anwendung:

Die Monstranz von Wojnicz ist ganz in einer Fläche komponirt und die das Tabernakel flankirenden Pfeilerchen — 7 auf jeder Seite — sind einfach nebeneinander gereiht. Der Künstler der Monstranz von Wieliczka hingegen hat die vielen, feinen Fialen und Säulchen in polygone Gruppen zusammengefafst und aus diesen Theilpfeilerchen zwei gröfsere, als ganzes wirkende Strebepfeiler gebildet.

Man mufs gestehen, vom Entwurf der Ueberlinger Monstranz bis zu der von Wieliczka oder etwa zu der von Tiefenbronn in Deutschland ist kein kleiner Schritt; man kann den Meistern, die in solchem Maafse die Architekturformen für ihre Zwecke weiterzubilden wufsten, seine Bewunderung nicht versagen, und gewifs wäre es keine undankbare Aufgabe, an Hand historischer Studien den Zusammenhängen zwischen den lokalen Meistern oder Schulen einerseits, andererseits ihren Beziehungen zu gleichzeitigen Baukünstlern oder Schulen nachzuforschen.

Metz H. Honsel, Reg.-Baumeister.

[Der Urheber dieser schönen Studie, die im vorigen Herbst hier einlief, ist leider, wie ich erst soeben erfahre, am 26. Januar in Metz gestorben. R. I. P.]
D. H.

Wandschränke in der neuen Pfarrkirche zu Jutfaas.

(Mit 4 Abbildungen.)



Die bei der Beschreibung der neuen Pfarrkirche zu Jutfaas von Tepe (Bd. IV, Sp. 105—117) nur erwähnten, nicht abgebildeten Wandschränke von Mengelberg erscheinen auf der nebenstehenden Seite und bedürfen bei der Klarheit der Zeichnung nur kurzer Erklärungen.

Der auf der linken Chorwand befindliche Wandschrein (Fig. 1) dient zur Aufbewahrung der Reliquiengefäfse, für welche die mittelalterlichen Kirchen ähnliche Bewahrungsstätten hatten, z. B. in St. Severin und St. Kunibert zu Köln (vergl. Bd. IX, Sp. 1 u. 2). Der Sicherheit wegen sind die Thüren aus Eisen geschmiedet, und zum Aufklappen eingerichtet, um geöffnet die Wand möglichst frei zu lassen. Die Steinumrahmung, wie die Thüren sind ganz einfach polychromirt, letztere im Innern durch aufgemalte Halbfiguren, im Aeufseren durch Vergoldung bezw. Versilberung der Gitter wie der Beschläge.

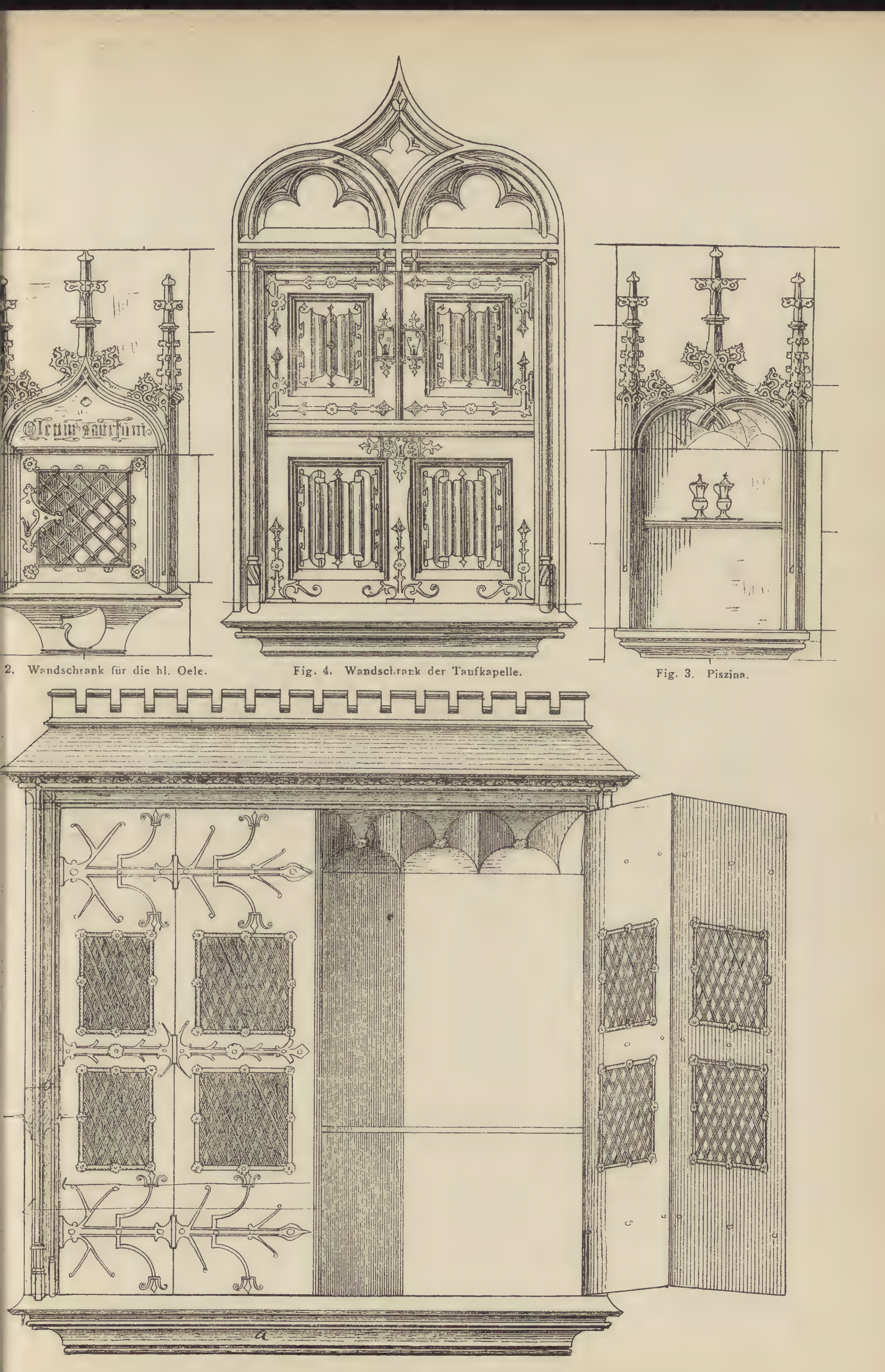
Der auf der linken Chorschräge eingemauerte mit reicher architektonischer Einfassung versehene Wandschrank (Fig. 2) bewahrt die hl. Oele, er ist defswegen ebenfalls mit Gitterthüre verschlossen, die farbig illuminirt ist, wie das ganze Rahmenwerk, in dessen Giebelfeld die Inschrift: *Oleum sanctum.*

Ihm gegenüber ist als Nische, ebenfalls architektonisch eingefafst, die Piszina (Fig. 3) angebracht, die unten einen Abflufs hat für das Lavabo-Wasser, in der Mitte eine für die Ampullen bestimmte Marmorplatte, welche den selten gut geformten und harmonisch sich eingliedernden Kredenztisch überflüssig macht.

Diese drei Schränke, die korrekt ausgeführt und bemalt, dem Chore zu grofser Zierde gereichen, sind auch aus praktischen Gründen auf das angelegentlichste zu empfehlen.

Das als Fig 4 abgebildete Wandschränkchen der Taufkapelle hat die Bestimmung, unten dem Taufwasser Abflufs zu gewähren, oben das Taufgeräth und Taufbuch zu bewahren. Die aus Eichenholz geschnitzten, mit Eisenbändern versehenen Thüren schlagen sich oben seitlich auf, während die untere als Pultdeckel heruntergelassen werden kann. Auch hier ist einfache Bemalung angebracht, wie auf dem die Kapelle abschliefsenden Gitter, welches aus Holz und Schmiedeeisen gebildet ist und demnächst hier ebenfalls in die Erscheinung treten soll.

Schnütgen.



2. Wandschrank für die hl. Oele.

Fig. 4. Wandschrank der Taufkapelle.

Fig. 3. Piszina.

Fig. 1. Wandschrein für die Reliquiengefäſse in der Pfarrkirche zu Jutfaas.

Bücherschau.

Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter. Mit besonderer Berücksichtigung von Kultur und Kunst nach den Quellen dargestellt von Hartmann Grisar S. J. I. Band: Rom beim Ausgang der antiken Welt. Mit 228 historischen Abbildungen und Plänen, darunter ein Plan Forma urbis Romae aevi christiani saec. IV—VII in Farbendruck. Herder. Freiburg 1901.

Also der I. Band des vor $2^1/_2$ Jahren hier (XI, 317/318) angezeigten Werkes vollendet! Durch Erkrankung des Verfassers etwas später, als erwartet wurde, so dafs noch mehrere Publikationen und Entdeckungen des letzten Jahres berücksichtigt werden konnten. In jedem der 5 Bücher, aus denen er besteht, kommt die Kunst reichlich zur Geltung in der grundlegenden, übersichtlichen, klaren Weise, die dem Verfasser eigen ist. — Im I. Buch, welches die ewige Stadt beim Erlöschen des heidnischen Kultus darstellt, erscheinen ihre ältesten Kirchen: die Titelkirchen, die städtischen Kirchen ohne Pfarrtitel, die Kirchen aufserhalb der Mauern, dann der monumentale Gang durch die Stadt (in der gewaltigen Epoche ihrer Umwandlung) vom Lateran über das Forum, zum Mausoleum Hadrians, zum Vatikan, endlich das Grab des hl. Petrus. Was an diesen Denkmälern: den Basiliken, den Centralbauten, den Saalbauten die einzelnen Künste geschaffen haben im Anschlufs an die Antike: die Architektur, Plastik, Mosaik, Kleinkunst wird weitläufig und intensiv besprochen. — Auch das II. Buch, welches Rom und die Päpste während der Gotenherrschaft in Italien behandelt, weifs über manche Bauten und ihre Einrichtungen zu berichten, das III. Buch in seiner Geschichte der Byzantiner und der Ostgoten, namentlich von der Entwicklung des Klosterlebens und seinem Einflusse auf die Kunst. — In der ersten Exarchenzeit, welche das IV. Buch umfafst, brachten die griechischen Ansiedlungen, die Kaiserfora, die Via Flaminia, die christlichen Friedhöfe etc. die Kunst zu neuer Blüthe, welche wieder nachliefs bei dem fortschreitenden Verfall der staatlichen Verhältnisse und der römischen Bildung, über den das V. Buch eingehend unterrichtet. — So enthält der I. Band einen vollständigen Kursus der altchristlichen Kunstgeschichte von ihrem Beginn bis zum Ende des VI. Jahrh., und dafs derselbe nicht nur an der Hand der Denkmäler geboten wird, sondern auch im engsten Zusammenhange mit dem kirchlichen, dem gottesdienstlichen Leben, wie mit der ganzen Kulturbewegung, insoweit sie von Rom ausging und nach Rom zurückflofs, verleiht demselben einen besonderen Werth, der noch gesteigert wird durch die zahlreichen instruktiven Abbildungen, welche von Heft zu Heft an Reiz der Originalität gewonnen haben. Schnütgen.

Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Nach den Originalen des Archivio Buonarroti herausgegeben von Professor Dr. Karl Frey. Karl Siegismund. Berlin 1899. (Preis 12 Mk.)

Im Anschlusse an die 1897 herausgegebenen, aus demselben Archiv geschöpften Gedichte des Künstlers bietet der Verfasser hier eine Sammlung von Briefen an Michelangelo, im Ganzen 336 Nummern, in welche indefs noch manche Bruchstücke aufgenommen sind. Dieselben erstrecken sich über 62 Jahre, aber in sehr ungleicher Vertheilung; am ergiebigsten war das Jahrzehnt von 1516—1526. Die Korrespondenten gehören dem Kreise seiner Familie, seiner Häuslichkeit, seiner Werkstatt an, namentlich aber seiner Kunstfreunde, die ihm berichteten oder ihn konsultirten. Der Einflufs, den Michelangelo hatte, die Werthschätzung, die sein Urtheil weithin genofs, kommen hier glänzend zur Geltung, auch seine menschlichen Qualitäten und selbst einzelne Schwächen treten hier in die Erscheinung, so dafs da es sich zumeist um bislang unbekannte Mittheilungen handelt, für die Künstlerbiographie des grofsen Meisters, die der Verfasser vorbereitet, viel neues schätzbares Material gewonnen wird. Neben diesem kunstgeschichtlichen Werth hat das Buch auch noch einen philologischen, insoweit die einzelnen Briefe, die zum Theil von minder geübten Schreibern, z. B. Steinmetzen, herrühren, in der Eigenart ihrer Sprechweise und Orthographie wiedergegeben werden. R

Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen von Carl Justi. Mit 4 Abbildungen. Breitkopf & Haertel. Leipzig 1900. (Preis 12 Mk.)

Nicht eine Künstlermonographie hat der berühmte Verfasser von Velasquez und Murillo hier vorgelegt, sondern, wie er selber schon im Titel bemerkt, nur Beiträge zur Charakterisirung der Werke Michelangelo's, eigentlich nur seines Gewölbes der sixtinischen Kapelle und seines Grabmals Julius II., aus denen er im III. Theil unter dem Titel: »Bildnerische Gepflogenheiten« die Schlüsse zieht in Bezug auf die Bedeutung des grofsen Meisters, in dem das plastische und malerische Genie zur höchsten Vollkommenheit sich ergänzten. — Im I. Theil erstrebt der Verfasser vor Allem eine Deutung der vielgestaltigen Komposition und hierbei kommt ihm seine ungewöhnliche Beherrschung des mythologischen und theologischen Rüstzeuges zu gute, die ihn namentlich hinsichtlich der Propheten und Sibyllen zu ganz neuen Anschauungen führt; die ungemein geistvollen Kombinationen, die überall an die Erlebnisse und Grundsätze des Meisters anknüpfen, verlocken zugleich durch die bestechende Form, in der sie zum Ausdrucke kommen. — Der II. Theil beweist schon durch seine Ueberschrift: »Die Tragödie des Grabmals«, von welchem Standpunkte aus der Verfasser dieses Denkmal betrachtet wissen will, welches den Künstler bekanntlich ein Menschenalter hindurch beschäftigt, viel gequält, zu allerlei Umgestaltungen gedrängt hat und doch ein Fragment geblieben ist. Den ganzen tragischen Verlauf dieser, vier Päpste leidenschaftslos beschäftigenden Angelegenheit erörtert der Verfasser, mit historischer Unparteilichkeit und Schärfe die Thatsachen betonend und mit psychischer Analyse sie erklärend aus der ehernen Natur des seltenen Mannes, in dessen gewaltsame Künstler-

seele er sich hineinzuphilosophiren versteht, überall objektiv urtheilend, aber geistreich deutend, so dafs es ein hoher Genufs ist ihm zu folgen auf die Höhe der Betrachtungen und Erklärungen. — Man merkt es dem mit dem ganzen Aufgebot der Persönlichkeit geschriebenen Buche nicht an, dafs es aus Einzelaufsätzen und Vorträgen herausgeflossen ist, denn es ist eine einheitliche Schöpfung, die ganz beherrscht ist von dem Geiste des Universalkünstlers, dem es gewidmet ist. R.

Cranachstudien v. Eduard Flechsig. I. Theil. Mit 20 Abbildungen. Karl Hiersemann. Leipzig 1900. (Preis 16 Mk.)

Zu drei Abschnitten setzen sich diese Studien zusammen, denen ein Exkurs über die Cranach-Ausstellung in Dresden sich angliedert, sowie eine Serie von recht schätzenswerthen Verzeichnissen, die der Verfasser zu lieben scheint, vielleicht, weil sie seinen systematisirenden Neigungen entsprechen. Der I. Abschnitt behandelt die zahlreichen Holzschnitte und spärlichen Kupferstiche von Lukas Cranach bis zu dessen 50. Lebensjahre 1522, im Anschlusse an Lippmann's Publikation, sehr sorgfältig und unter genauer Feststellung der hier besonders wichtigen Datirungen. — Im II. Abschnitt werden die ebenfalls bis 1522 entstandenen Tafelbilder desselben aufgeführt, unter besonderer Berücksichtigung der frühesten Arbeiten, die bisher weniger Beachtung gefunden hatten. — Der III. Abschnitt, fast die Hälfte des ganzen Buches umfassend, erörtert die bereits seit 1873 schwebende, in den letzten Jahren stark ventilirte Pseudo-Grünewald-Frage, deren Lösung dem Verfasser gegeben scheint durch die Behauptung, dafs dieser Meister identisch sei mit dem Sohne Hans Cranach, der 1537 gestorben ist. Sehr umständlich und verwickelt ist der hierfür aufgebotene Beweisapparat, der mit der Signatur der Cranach'schen Werkstatt und sonstigen Anhaltspunkten operirt und zu dem Ergebnisse gelangt, dafs die von 1520 bis 1537 aus dem Cranach'schen Atelier gemäfs dessen Abzeichen hervorgegangenen Bilder durchweg dem Hans zuzuschreiben seien. Durch diese Behauptung ist wiederum grofse Verwirrung in die Cranach-Forschung getragen, welche durch die Verständigung auf der Cranach-Ausstellung einem Abschlufs entgegenzureifen schien. Jedenfalls sind mit Benutzung des grofsen, aus Tafelgemälden und Holzschnitten (namentlich im Halleschen Heilthumsbuche) bestehenden Bilderschatzes, mögen sie signirt sein oder nicht, neue Untersuchungen nöthig, da die mit dem Aufgebote grofser Betriebsamkeit und Dialektik gewonnenen Anschauungen des Verfassers nähere Prüfung heischen, der aber ein ruhigeres Tempo und eine behaglichere Stimmung zu wünschen ist, als sie hier stellenweise zur Geltung kommen. G.

Itinéraire d'un chevalier de Saint-Jean de Jérusalem dans l'île de Rhodes. Par le Bailli F. Guy Sommi Picenardi. Société de Saint Augustin à Lille 1900.

Der Verfasser hat zweimal die Insel Rhodus besucht, wo der Malteserorden vom XIV. bis in den Beginn des XVI. Jahrh. seine Hauptthätigkeit entfaltet hat, um dort als begeistertes Mitglied die Erinnerungen an ihn zu sammeln, namentlich alle Denkmäler zu studiren und zu beschreiben, die aus dieser Periode erhalten geblieben sind. Mit den Kenntnissen, welche die Werke von Hammer, Bottiers, Guérin, Biliotti und Torr ihm an die Hand gaben, ausgerüstet ging er an's Werk und kam zu mancherlei Beobachtungen und Entdeckungen, die sich aber leider nicht auf das Innere des noch erhaltenen Palastes der Grofsmeister beziehen, weil dieser als muselmännischer Besitz ihm unzugänglich blieb. Was er sonst erfahren, gesehen, aufgenommen hat, ist in den 20 Kapiteln niedergelegt, in welche sein mit Wärme geschriebenes Werk zerfällt. Der Anblick der Insel mit ihren Thürmen und Mühlen, die Stadt mit ihren Mauern, Thoren, Befestigungen wird beschrieben. Eingehende Beachtung findet das „Collachium", der von den Rittern bewohnte Bezirk, der völlig abgegrenzt war von der Burg, dem von den Griechen und Juden bewohnten Stadttheil. Was der Ritterbezirk an Strafsen, Gasthäusern, Kirchen u. s. w. bietet, wird dargelegt, sodann der bürgerliche Bezirk untersucht, hinsichtlich seiner Kirchen, Handelshäuser, Lazarethe etc. und diese Kapitel sind reich an interessanten Beiträgen zur Geschichte des Lebens und Treibens auf der Insel während der Zeit der Ordensritter, auf welche der Verfasser sich beschränkt. Auch den andern Orten der Insel, ihren Dörfern, Stationen, Landungsplätzen u. s. w. macht der Verfasser seinen Besuch und erläutert auch hierbei durch Abbildungen, insoweit dieselben ihm zugänglich waren. Eine der letzteren bezieht sich auf das merkwürdige Gnadenbild der Madonna von Phileme. Umfängliche Register erleichtern den Gebrauch des anregenden und lehrreichen Buches. A.

Die Schatzverzeichnisse der drei Mainzer Klöster Karthause, Reichen Klaren und Altenmünster bei ihrer Aufhebung im Jahre 1781. Von Dr. Friedrich Schneider. L. Wilckens. Mainz 1901. (Preis 3,50 Mk.)

Als es sich nach der Aufhebung des Jesuitenordens (1773), dessen Mainzer Besitz den unteren und mittleren Schulen zugewendet wurde, darum handelte, durch Auflösung anderer vermögender Mainzer Klöster der Universität Mittel zuzuführen, erfolgte 1781, im Einvernehmen mit dem Papste und Kaiser, durch den Kurfürsten von Erthal die Einziehung der Karthause, der Klöster der Cisterzienserinnen und Klarissen. Was diese an Werthen in Edelmetall und Pretiosen besafsen, wurde von Sachverständigen festgestellt und diese amtlichen Schätzungsverzeichnisse sind 1897 nach mannigfachen Schicksalen in den Besitz eines Mainzer Pfarrarchivs und so zur Kenntnifs des Prälaten Schneider gelangt, der sie hier in zuverlässiger Wiedergabe vorlegt, weil sie nicht nur als Taxationsakten, sondern auch wegen ihrer kulturgeschichtlichen und kunstarchäologischen Bedeutung besonderes Interesse verdienen. Die liturgischen Geräthe, die mancherlei Zierstücke zur Hebung gottesdienstlicher Feierlichkeiten, die alterthümlichen Werthobjekte die den Klöstern zugebracht waren, verdienen

ihrer Form, ihres Gehaltes, ihres durch die ebenfalls angegebenen Marken erkennbaren Ursprungs wegen Beachtung, und verschaffen einen Einblick in die reichen klösterlichen Schatzkammern der damaligen Zeit, über die sonst so wenig bekannt und aus denen so wenig erhalten geblieben ist. Für die ebenso sorgsame als mühsame Veröffentlichung und den ihr beigegebenen Kommentar verdient der Verfasser wärmsten Dank.

Schnütgen.

Gemälde des XIV.—XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung Richard von Kaufmann. Asher & Co. Berlin 1901. (Preis 50 Mk.)

Die in verhältnifsmäfsig kurzer Zeit zu hoher Bedeutung gelangte Alterthümersammlung des Professors von Kaufmann in Berlin hat, trotz ihrer hervorragenden Skulpturen aus der Antike und dem Mittelalter und trotz mancher werthvollen Kleinkunstgegenstände, ihren Schwerpunkt in den Gemälden, von denen einige dem XIV., die meisten dem XV. und XVI. Jahrh. angehören. Dafs der glückliche Besitzer die letzteren in einem Bande veröffentlicht, der sämmtlichen 124 Bildern eine kurze Notiz widmet und die Mehrzahl durch 67 vortreffliche Lichtdrucktafeln wiedergiebt, ist dankbar zu begrüfsen, da hier zur Geschichte der niederländischen, (spanischen, böhmischen, französischen, kölnischen, oberdeutschen, sächsischen), italienischen Tafelmalerei dieser Glanzperiode sehr wichtige Beiträge geboten werden. Auf sämmtliche drei Jahrhunderte vertheilen sich die italienischen Bilder, die den Entwicklungsgang gut illustriren, indem hier Filippo Memmi, Francesco di Vannuccio und sonstige sienesische Meister, Botticelli, Grimaldi, Crivelli, Giorgione, Moroni etc. begegnen. An Werth werden sie noch überboten durch die flandrischen Meister, welche der II. Hälfte des XV. und der I. des XVI. Jahrh. angehören, namentlich van der Weyden, Memlinc, David, die Meister des Todes und der Himmelfahrt Mariä, de Bles, Coffermans, Engelbrechtsen, Lucas van Leyden. Köln, die Heimath des Sammlers, ist verhältnifsmässig schwach, abgesehen von dem Schulbild Lochners, nur durch 3 Bruyn's vertreten, viel reicher die Meisterschaft Süddeutschlands aus der I. Hälfte des XVI. Jahrh.: Holbein der Aelt., Strigel, Breu, Pencz, Lucas Cranach und Andere. — Die Gemälde bestehen, wie in dieser Ursprungszeit selbstverständlich, zumeist in religiösen Darstellungen, und aufserdem in Porträts, die, zugleich als Seltenheiten, der Sammlung einen besonderen Werth verleihen. Die Zuweisungen an bestimmte Meister (in manchen Fällen nur an Schulen mit annähernder Ursprungszeit) haben natürlich durchweg in stilkritischen Erwägungen ihren Grund, die aber auf Einsicht und Verständigung mit bewährten Kennern, namentlich Bode und Friedländer beruhen. Letzterer hatte sich über viele der deutschen und niederländischen Bilder bereits gelegentlich der Berliner Renaissance-Ausstellung 1898 eingehender geäufsert, wefswegen v. Kaufmann in seinem Verzeichnisse auf nähere Angaben verzichtet haben mag, die ihm leicht zur Hand und den Lesern gewifs sehr willkommen gewesen wären. Auch über die Herkunft mancher Bilder, ihre Parallelen u. s. w. würden weitere Notizen wünschenswerth erscheinen, wie es auch erleuchteten Sammlern zusteht, über die Genesis ihres Sammelns, dessen Handhabung und Erfolge sich zu äufsern, Anderen zum Beispiele; denn an Nachwuchs darf es auch auf diesem Gebiete nicht fehlen.

Schnütgen.

Verzeichnifs der auf der deutschen Glasmalerei-Ausstellung in Karlsruhe 1901 ausgestellten Arbeiten von Prof. Fritz Geiges in Freiburg (Baden).

Die Arbeiten, für deren Besichtigung dieses Verzeichnifs als Führer dienen soll, gliedern sich in vier Gruppen, 1. Glasmalereien nach eigenen Entwürfen, für diese Ausstellung geschaffen, daher nach Schlufs derselben verkäuflich: Heiligenfiguren in romanischen Stilformen, wie im Charakter d. XVI. Jahrh., Wohnhaus und Atelier des Künstlers, 2. Entwürfe zu ausgeführten Glasmalereien: 116 Blätter, für katholische und evangelische Kirchen, Rathhäuser und Privathäuser in den verschiedenen Stilarten, 3. Entwürfe zu ausgeführten Mosaiken für Wand und Fufsboden: 9 Tafeln im romanischen und gothischen Stil, 4. Nachbildungen alter Glasmalereien des XII. bis XVI. Jahrh.: 25 Kopien zum Theil fragmentarischer Art, welche den Entwicklungsgang der Glasmalerei illustriren sollen und ohne erläuternden Text hier nur defshalb geblieben sind, weil dieser in umfänglichem Maafse dem bereits unter der Presse befindlichen Werke über den alten Fensterschmuck des Freiburger Münsters (dem grofsen Lehrmeister unseres Künstlers) beigegeben wird. Dieses sehr geschmackvoll ausgestattete Verzeichnifs erläutern 40 Abbildungen, fast ausschliefslich nach eigenen Entwürfendes Meisters, die Einblick verstatten in seine Grundsätze und Schaffensweise, insoweit dieser möglich ist ohne die Farbe, die, und zwar in der durchscheinenden Eigenart, zum Wesen der Glasmalerei gehört. In der grofsen Schule der mittelalterlichen Glasmalerei ist der Meister herangewachsen, deren musivische Beschaffenheit, deren stilistische Eigenthümlichkeiten bezüglich der Architekturformen, des Ornaments, der Figuren, deren farbige Zusammenstellung er durch unermüdliches Studium derart in sich aufgenommen hat, dafs er aus diesem Geiste heraus frei zu schaffen vermag in selbstständiger künstlerischer Bethätigung. Dieser Geist hat ihn befähigt, auch unsere alten Kirchen mit neuen harmonischen Gebilden auszustatten, hat ihn geschützt gegen die Verirrungen, welche die modernen Bestrebungen, unter allen Umständen etwas ganz Neues zu leisten, auch in diesen Kunstzweig hineingetragen haben, ihm seinen Charakter nehmend, nicht nur seinen monumentalen, sondern auch seinen technischen.

Schnütgen.

Plan zur Ausstattung der Priesterseminar-Kapelle in Köln von Wilh. Mengelberg.

Back of
Foldout
Not Imaged

Abhandlungen.

Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh.

Nach ihren Denkmälern und den neuesten Forschungen.

(Forts. v. Bd. XII Sp. 301—318.)

III.

Als eine für ihre Zeit gewifs seltene Aeufserung gesunden Kunstsinnes verdient eine verständnifsvolle Klage hervorgehoben zu werden, welche am 3. Juli 1796 auf ein Blatt der Handzeichnungssammlung zu Zürich niedergeschrieben wurde. „Freilich liegt die ganze interessante Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, deren Meister es auf den höchsten Grad gebracht hatten, denen in der Schönheit der Färbung keine andere Nation zuvorkam, leider noch fast ganz im Dunkeln; und wer wird sie ans Licht bringen?" Lübke konnte bei seinem Scheiden aus der Schweiz dem Lande kein besseres Erinnerungszeichen hinterlassen als die Beantwortung jener Frage[1]) und nach ihm sind die rüstigen Forscher erstanden, welche seine Arbeiten aufgegriffen und zu einem „sorgfältig durchgeführten, nach allen Seiten erschöpfenden, an liebevoller Behandlung und anziehender Wirkung den Glasscheiben der besten Zeit zu vergleichendem Bilde" vollendet haben. Nur die gründliche, erschöpfende Bearbeitung der Schweizer Glasmalerei durch berufene Kenner der vaterländischen Denkmäler hat die vorliegende Abhandlung ungemein erleichtert oder vielmehr überhaupt ermöglicht.[2])

Die schweizerischen Fenster- und Wappenschenkungen fanden, da sie auf der breiten Unterlage staatlicher, kirchlicher, gesellschaftlicher und persönlicher Beziehungen beruhten, willkommene Aufnahme und thatkräftige Unterstützung im ganzen Volke. Es betheiligten sich sowohl die Tagsatzung als auch die einzelnen Stände, ferner die Städte mit ihren Sonderverwaltungen, Landschaften, Vogteien und Landgemeinden, in ganz hervorragendem Mafse aber die Klöster und kirchlichen Stiftungen sammt ihren Vertretern; endlich gesellten sich hinzu Zünfte, Schützengesellschaften sowie die zahllose Schaar von Einzelpersonen ohne Unterschied der Stellung. In der That wetteiferten alle Stände ausnahmslos in dem unermüdlichen Streben, die Kirchen, Spitäler, Stifte und Pfarrhäuser, die Kreuzgänge, Erholungs- und Berathungsräume der Klöster und Abteien, die Säle und Schreibstuben der Rath- und Gemeindehäuser mit Fensterverglasung und mit mehr oder weniger kunstvollen, farbenprächtigen Glasschildereien auszustatten. Sogar unwichtige Nebenräume wurden nicht übergangen; der Kreuzgang von Muri-Gries besitzt eine Anzahl Tafeln, welche angeblich einst zu Muri die Zellen und die oberen Gänge geziert haben. Aehnlich berichtet das Buch der Wohlthäter über die Basler Karthause. (S. Sp. 312.) In gleichem Grade erstreckten sich die Gaben auf die Zunft-, Gilde- und Schützenhäuser, auf die Trinkstuben der Gesellenhäuser und die Gastzimmer der vornehmen Herbergen, nicht minder auf die Arbeits- und Wohngemächer der Bürgerwohnungen. Nachher kamen Schulen, Zollhäuser und sonstige öffentliche Gebäude an die Reihe, und zahlreiche erhaltene „Bauernscheiben" verkünden, dafs sogar die schlichte Bauernstube des Landmannes den Schmuck buntfarbiger Fenstermalerei besafs. „Selbst die russige Schmiede, die stille Klause des Eremiten, die Küche des Kapuzinerklosters auf dem Wesemlin und das Haus des Scharfrichters wird später vom Staate mit Fenstern und Wappen geschmückt." («Die Glasgemälde im Rathhause Luzern«, 1884, S. 5.)

Nicht wenig mag übrigens aufserdem zum flotten Emporblühen jener Sitte der wesentliche Umstand beigetragen haben, dafs von

[1]) Dr. W. Lübke »Ueber die alten Glasgemälde der Schweiz«. (Zürich 1866).

[2]) Besondern Dank verdient Herr Dr. Hans Lehmann vom Landesmuseum Zürich, der Verfasser vortrefflicher Sonderaufsätze und Abhandlungen, welcher mir in jeder Hinsicht mit seinem erfahrenen, sachkundigen Rath zur Seite stand.

vornherein Kräfte ersten Ranges diesem Kunstzweige ihr bestes Können widmeten, wodurch demselben allseitige Begünstigung gesichert ward.

Zuweilen erbat man Scheiben von aufserhalb; die Bürger des benachbarten Laufenburg, allerdings bis 1798 österreichisch, wandten sich 1510 an Kaiser Maximilian I. um gütige Beisteuer zu einem gemalten Fenster mit dem kaiserlichen Wappen nebst Darstellungen aus dem Leben des hl. Johannes für ihre neue Kirche. — 1568 stiftete Herzog Christoph, der Sohn des Pfalzgrafen am Rhein auf der Reise von Genf ein Fenster auf die damals neugebaute Gesellschaft zun oberen Gerbern in Bern. — Wappenschenkungen Herzogs Karl III. von Savoyen, des Herzogs Maximilian Sforza von Mailand u. a. im Landesmuseum.

Die ehrenvollste und zugleich reichste Gabe war naturgemäfs die Schenkung von Seiten der Gesammttagsatzung. Die Stände traten geschlossen, zuerst zu 10, seit 1501 nach dem Beitritt von Basel und Schaffhausen, bezw. nach dem 1513 erfolgten Anschlufs Appenzells alle XIII insgesammt zu gemeinsamen Ehrengaben zusammen, manchmal, besonders später, in gegebenen Gruppen. So stehen beispielsweise Scheiben des Reiches und der VIII alten Orte, mit Ausnahme des 1550 gefertigten Standesschildes von Glarus dem ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. angehörig, im Landesmuseum; dieselben sollen jedoch ursprünglich nicht alle zusammengehören. 1528 bat der Wirth zum Pfauen in Rapperswyl die V altgläubigen Orte um Fenster, 1538 der Pfarrherr zu Eich die VIII alten Orte für sein Pfarrhaus unter Fürsprache Luzerns. 1560 wandten sich Aebtissin und Konvent von Rathhausen an die V kath. Orte. Die Fensterangelegenheit für das Rathhaus zu Luzern kam dreimal zur Verhandlung, 1605 auf dem Tag der VIII alten Orte und auf der Zusammenkunft der VII kath. Orte nebst Appenzell und Abt von St. Gallen, endlich 1607 auf dem gemeineidgenössischen Tag der XIII und der zugewandten Orte. 1610 bewilligten die kath. Orte dem Prämonstratenserprior Ehrenwappen und Fenster für seine neue Kirche in der Stadt Rom (Th. v. Liebenau »Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde« 29. Jahrg. S. 68.) 1629 stifteten die kath. Orte ihre Schilde nach Mellingen. In die Gemeinen Herrschaften schenkten meist nur jeweilen die regierenden Orte. Karl von Egeri's Werke, im ehemaligen Kreuzgang von Muri, heute in Aarau, sind Stiftungen der regierenden Orte im Freiamt, in dessen Gebiet das Kloster lag.

Behufs Erlangung aller Wappen der Gesammttagsatzung war als unerläfsliches Erfordernifs aufgestellt, dafs dem Bau eine gewisse Bedeutung für den Gesammtbund, für die ganze Eidgenossenschaft zuerkannt werden konnte, sei es durch den öffentlichen Zweck des Gebäudes oder infolge seiner Lage, sei es wegen seines einflufsreichen Bauherrn oder den angesehenen Bewohnern zuliebe. Allerdings scheint man die Anforderungen an den Berechtigungsnachweis anfangs nicht allzuhoch gespannt zu haben.

Vornehmlich wurden die eingangs erwähnten Bauten, welche der Oeffentlichkeit dienten, nach eingereichten Bittgesuchen an „Unsere Herren und Oberen von den XIII Orten“ solch ehrender Widmungen theilhaftig. Sodann wurden Wirthshäuser in Grenzorten, an der Hauptverkehrsstrafse, wo viel Volk hinkommt, wo „mehrentheils auch die Rathsboten gemeiner Eidgenossenschaft Einkehr hielten“, gerne berücksichtigt, wobei man sich in etwa an die heutige Verleihung des Hoflieferantenschildes erinnern mag. Jedoch auch die Bitten von Einzelpersonen fanden williges Gehör, zumal dann, wenn sie sich um das Allgemeinwohl verdient gemacht hatten oder irgend ein Aemtchen bekleideten. Entsprechende Anträge wurden bei der Tagsatzung entweder schriftlich eingebracht oder mündlich durch eine Abordnung hervorragender Persönlichkeiten der betreffenden Stadt oder Gesellschaft vorgetragen, bisweilen unter vermittelnder Fürsprache eines Standes. So haben 1519 Abt sammt Konvent zu Einsiedeln und mit ihnen unsere Eidgenossen von Schwyz freundlich gebeten, dafs jeder Ort gedachtem Gotteshaus ein Glasfenster mit seinem Wappen schenken wolle. 1522 erbat der Bote von Zug Geschenke für den Kreuzgang der Frauen von Gnadenthal, 1535 der Rathsbote von Freiburg Fenster für den Baumeister, der die Wappen schon besitzt. 1539 sprachen Schwyz und Glarus für das Rathhaus in Weesen. 1549 verwandte sich Zürich für den Untervogt von Ehrlibach, der ein köstlich neues Haus „vom boden uf bis an den see Zürich“ gebaut, und der es gegen die angehörigen eines jeden Orts, die zu ihm kommen, verdienen will, er sei ein gastfreier Mann und wünsche die Wappen der Ehre wegen, nicht wegen Armuth und die Züricher seien zur Erkenntlichkeit bereit: 1552 legte Zug für Hans Matzinger Fürsprache ein,

gleichfalls unter Anerbietung von Gegendiensten. 1574 erbaten die Boten von Schaffhausen auf der eidgen. Jahresrechnung zu Baden von den XII anderen Orten Fenster mit Ehrenwappen für das schöne neuerbaute Armbrustschützenhaus im Baumgarten, wo eine hübsche Gesellschaft zusammenkomme. 1580 beantragten die Gesandten der nämlichen Stadt für das neue Zunfthaus der Fischer die Ehrenschilde und 1602 erhielt das Rathhaus zu Hallau durch Vermittelung Schaffhausens die Ehrenwappen.[3]) Im Verlaufe des XVII. Jahrh. wiederholten sich solche Vorstellungen einzelner Orte um Fenster für Kirchen und Klöster. Noch 1664 erneuerte Solothurn seine Bitte von 1662 um Fenster und Schild ins Kloster Beinwyl; 1675 bat Zug für das erweiterte Kapuzinerkloster, 1676 der Statthalter Bufs um Schild und Fenster für das neue Kapuzinerkloster zu Näfels, welch letztere Bitte 1677 von Glarus unterstützt wurde.

Die amtliche Sammlung der Tagsatzungsabschiede bringt eine Menge derartiger Bittgesuche, die übrigens nicht immer glatt genehmigt wurden. Schon aus den oben angeführten Einschränkungsbeschlüssen ist ersichtlich, dafs die Bewilligung bei Kirchen, Klöstern und öffentlichen Gebäuden keinerlei oder doch blofs geringe Bedenken zu beseitigen hatte. Dagegen mögen zur näheren Erläuterung verschiedene Bewerbungen, zum Theil nebst Begründungen, hier Platz finden, um damit die dem Schweizer wohlbekannten Vorgänge weiteren Kreisen verständlicher zu machen.

In der Zeit von 1498 bis 1508 bewarben sich mehrere Einzelpersonen, 1500 die Stadt Baden, 1499 ersuchte Kloster Kappel um die Standesschilde; es wurde beschlossen, „da das Gotteshaus ganz in Abgang gewesen, jetzt aber wieder sich erholt und einen schönen Kreuzgang gebaut, auch Zürich, Luzern, Schwyz und Zug Gott zu Ehren ihm jedes ein Fenster in diesen Kreuzgang gegeben haben, so sollen die übrigen Orte des Gotteshauses dringende Bitte heimbringen, dafs sie ihm auch jedes ein solches Fenster schenken wollen. Eine Folge Standesscheiben ungewisser Herkunft, dem XVI. Jahrh. angehörig, gelangte mit der Sammlung Usteri ins Landesmuseum. 1508 wandte sich der Abt von Kreuzlingen an die Stände als Kastvögte,

[3]) Vgl. J. H. Bäschlin „Schaffhauser Glasmaler des XVI. u. XVII. Jahrh.", »Neujahrsblatt des Kunstvereins« (1879 u. 1880).

ihm für sein während des letzten Krieges verbranntes, von ihm wieder aufgebautes Gotteshaus ein Fenster zu verehren. Bildscheiben von 1519 mit Wappen der XIII Orte, im Landesmuseum, schmückten einst das Augustinerkloster zu Zürich. 1521 richtete der Landvogt von Baden an die Tagsatzung ein Gesuch um Scheiben für den Kreuzgang des Klosters Wettingen, „dessen Gewährung die Konventualen mit fleifsiger Uebung der heiligen Aemter verdienen wollen." Als Ersatz für die durch Hagelschlag zerschmetterten Fenster bewilligte 1578 die Tagsatzung auf Antrag des Abtes die bis heute erhaltenen prächtigen Bild- und Wappenscheiben der XIII alten Orte. Uebrigens besuchten die Gesandten beider Bekenntnisse während der Tagsatzungen von dem nahegelegenen Baden aus das Kloster, wo sie gastlich bewirthet wurden. 1531 klagte der Abt von Muri, es seien die von den V Orten geschenkten Fenster in der Kirche zerschlagen; er bat um neue. 1539 wünschten die Büchsenschützen von Schaffhausen für ihr Gesellenhaus die Wappen, „denn an dem Ort vil frömds Volk hin und wieder wandle." 1540 traten Propst und Kapitel von Luzern als Bittsteller auf. Scheibenreihen für Rathhäuser werden uns bei den Denkmälern begegnen u. a. in Stein am Rh., dessen Bittgesuch auf den Tag zu Baden 1542 eingereicht wurde.

Uff disen Tag ist vor uns gemeiner Eidgenossen Rathsbotten erschienen Burgermeister und Rath der Statt Stein Ersam Bottschafter und anzeigt, wie das sine Herren von Stein ein nüw Rathhaus erbuwen, darumb siner Herren hochgeflissen und ernstlich bitt syn, das unsere Herren und Oberen jedes Ordt inen ein Fenster und ir Eerenwappen darin schenken, das begeren sy um unsere Herren und Oberen und jedes Ordt insunders ganz willig zu verdienen. Demnach unsre lieben Eidgenossen von Zürich gesandten von wegen und uss Befelch siner Herren uns auch freundtlich gepätten, das wir inen solliche Fenster und unser Eerenwappen darinnen schenken wollen in Ansechen, das sy in Anstossen des Rhins gelegen und vil frömds Volk daselbst hinkomme".

1543 wurde ein „hochgeflissen und underthänig Bitt" eingereicht für die Trinkstube zum grimmen Löwen in Diefsenhofen: „Dieweyl denn in solchen Fenstern der alten Herrschaft von Oestrich Wappen gestanden, so sige ir Bitt, dafs unsre Herren und Oberen von den nün Orten inen die Fenster und ir Wapen darin geben." „Das wollen sy in aller Underthänigkeit verdienen". 1549 bat Kloster Kreuzlingen abermals um Fenster, „diewyl gemelt Gotshus

Krützlingen am Anstofs des Rhyns gelegen, auch mancherlei frömds Volk dahin komme, das dann einer Eidgenossenschaft zu Lob unser Herren und Oberen jedes Orts sin Ehrenwappen und Fenster in sollich Gotshus geben und schenken wollend." 1551 ging eine Schenkung ins Kloster Ittingen, 1577 nach Kalcheren; 1567 bat Nidwalden um Fenster für das neue Beinhaus; 1560 wurden die kath. Orte durch Aebtissin und Konvent von Rathhausen um Wappen angegangen. 18 Bannerträger der XIII „alten" und der „zugewandten" Orte von 1572 in der Sammlung zu Wörlitz. 1575 bat Junker Burkard von Hallwyl die XIII Orte für das neue Schützenhaus, das er seinen Unterthanen zu Seengen gebaut, allwo auch Unterthanen der VII Orte zum Schiefsen zusammenkämen.

Am 27. Juni 1593 bat Freiburg für das dortselbst erbaute Jesuiten-Kollegium um der anderen Orten Ehrenschilde, die auch von den reformirten Kantonen, freilich nur zögernd bewilligt wurden.

Im Verlauf des XVII. Jahrh. wurden zahlreiche Kirchen und Klöster auf Fürsprache einzelner Stände hin bedacht. Selbst die kleine Kapelle von Flüeli in Obwalden besitzt die Wappen verschiedener Kantone aus 1617 und 19. 1681 wurden den Ursulinerinnen zu Luzern für Schild und Fenster von jedem Ort sechs Dublonen zugesichert.

Obschon zwischen 1535 und 1586 wiederholt Beschlüsse gefafst worden waren, nur für Kirchen, Rathhäuser, gemeine Gesellen- und Schützenhäuser und was „alt recht eehaft Tafernen und Wirtshuser sind", Scheiben zu schenken, wurden immerhin vereinzelte Privatschenkungen vorgenommen. Auch die Verordnung von 1586, an Private nur 3 Kronen, für Gotteshäuser 6 Kronen zu einem Fenster zu geben, wurde keineswegs streng innegehalten. Bald hier bald dort nahm man Rücksichten.

Ein Abschied aus 1556 ist recht bezeichnend für die Begründung derartiger Gesuche, indem er gleichzeitig in seiner wohlwollenden Empfehlung den Weg zur Umgehung früherer Beschlüsse weist: „Auf diesen Tag ist vor Uns erschienen Jakob Bluntschli, der Wirth zum rothen Schwerth in Zürich und hat angezeigt, wie er das vordere Haus an seiner Herberge von Neuem aufgebaut habe, das ihn etwa manches Hundert Gulden koste, und so dann solches sein Haus eine Herberge sei, wo vierlerlei fremdes Volk, auch mehrtheils die Rathsboten von gemeiner Eidgenossenschaft dahin allwegen einkehren, so wolle er Unsere Herren und Oberen jedes Ort um ein Fenster in seinen neugebauten Saal ganz freundlich gebeten haben. Und als unter uns den Boten beredet worden ist, dafs man der Fenster halb nichts mehr in die Abschied nehmen, sondern der Begehrende von Ort zu Ort kehren und bitten sollte, dieweil aber gemeldter Wirth, wie Vielen wissend, gar ein guter Ehrenmann ist, der mäniglichem viel Ehr und Gutes erzeigt, und ihm der Kosten zu grofs würde, wenn er von Ort zu Ort reiten müfste, und aber in solchem neuerbauten Saal, dahin viel fremdes Volk kommt, wolstünde, wenn Unserer Herren gemeiner Eidgenossen Ehrenwappen beieinander darin stünden, so soll jeder Bot das an seine Herren bringen und auf nächsten Tag hierum Befehl und Gewalt haben."

Wiederholte Beschlüsse über möglichste Einschränkung der Zusagen bezeugen das Fortbestehen der Bewilligungen bis tief ins XVII. Jahrh., jedoch in stets abnehmendem Umfang, so dafs in der Zeit von 1649 bis 1680 kaum 20 Anträge einliefen, wobei aber wohl zu bemerken ist, dafs die amtliche Sammlung der eidgenössischen Abschiede nicht alle Gesuche enthält, nicht einmal die wichtigsten, wie das noch erhaltene Scheibenfolgen früherer Zeit beweisen, die dort nicht genannt werden.

Weiter und umfangreicher, obschon örtlich enger begrenzt, war der Schenkungskreis der einzelnen Orte (Kantone) oder Stände, die ihrerseits hinwiederum in regem Wechselverkehr als Bittsteller auftreten. Abgesehen von der Mitwirkung bei den Gaben der Tagsatzung schenkten sie selbstständig an Kirchen und Klöster, sogar gen Würtemberg, Peyer- und Oestrichland, an Rath- und Gesellenhäuser, an öffentliche und private Bauten, ihrer eigenen Landschaft, der Gemeinen (gemeinsamen) Herrschaften oder auch der benachbarten Kantone. Die „zugewandten" Orte schlossen sich nicht aus, wie z. B. Mülhausen und Rottweil bis heute in Denkmälern erhalten sind, von letzterem eine Scheibe aus dem XVI. Jahrh. im Landesmuseum. Dafs die regierenden Städte wie Bern, Zürich, Basel, Freiburg, Solothurn u. s. w. mehr in Anspruch genommen wurden als die regierenden Länder Uri, Schwyz, Unterwalden, Glarus, Appenzell, liegt an dem Umstande, dafs Stand und Stadt in ersterem Falle gleichbedeutend waren.

Bereits 1479 berichten die Aufzeichnungen im bernischen Staatsarchiv von Glasfenstern; gemäfs derselben Quelle machte 1480 Hans Abegk die glassfenster in der kilchen und in der probsty, während im nämlichen Jahre den vom Brugg ir glasvänster in irn kor zugesagt wurde (G. Tobler im »Anzeiger« 1899 S. 199).

1495 verlieh der Rath von Luzern dem Dekan Albert von Bonstetten in Einsiedeln für die Widmung der Geschichte der Burgunderkriege ein von Wolfgang Intaler hergestelltes Glasgemälde.[4]) In dem nämlichen Jahre schenkte Bern Fenster in Bruder Clausens Kapelle, vermuthlich für Vermittelung des Einsiedlers auf dem Tage von Stans. Besonders freigebig war man gegen neu erworbene Landschaften; dorthin stiftete man bereitwillig sein Wappen, um deren Zugehörigkeit zur Herrschaft äufserlich zu kennzeichnen.

Der Rath von Luzern verausgabte laut Seckelamtsrechnungen für Fenster und Wappen 1560 die Summe von 329 Pfd. 1592 159 Gulden, 1610 207, 1613 297, 1620 391, 1624 367 Gulden. Nach dem schweiz. Bauernkrieg (1653) sanken diese Ausgaben; gleichwohl wurden in einzelnen Jahren ansehnliche Beträge für „Ehrenwappen" gezahlt, 1660 230 Gulden, 1680 215, 1698 220 Gulden, bis endlich 1715 dieser Posten vollständig aus den Staatsrechnungen verschwand. (»Glasgem. im Rathhause Luzern« S. 7). — Schwyz hat laut Landesrechnungen in dem Zeitraum von 1554 bis 1680 nicht weniger als 400 Fenster und Wappen bezw. den Kostenbetrag für solche gestiftet. Vor allen anderen zeichnete Zürich sich durch aufserordentliche Freigebigkeit aus; hier vollzog der Rath in der Blüthezeit ungefähr 20 bis 30 Schenkungen jährlich.

Aufser den gegenwärtigen Kantonshauptorten schenkten die anderen Städte und Städtchen. Landschaften, Landvogteien und Landgemeinden schlossen sich sofort der schnell eingebürgerten Sitte an. Den gröfseren Plätzen folgten die kleineren Ortschaften und die Dörfer. Zur Schaar der bereits genannten Bittsteller gesellten sich die städtischen Angestellten, Bürgermeister, Schultheifsen, Amtmänner, Stadtschreiber, Seckelmeister, Landvögte, Untervögte, Pannerherrn u. s. w. Nebenher schenkten einzelne Aemter und Sonderverwaltungen so u. a. das Bauamt zu Zürich. Gewöhnlich entsprach der Inhalt der Gesuche nebst deren Bewilligungen den Tagsatzungsbescheiden. Jedenfalls war die Erlangung der Schilde kleinerer Städte leichter als die Gewährung seitens der Tagsatzung. Aarau schenkte 1546 einem Bürger Fenster von wägen das er zugmeister ist, einem anderen von wägen das er m. h. zinsman gsin. 1548 bedenkt Zofingen, welche Stadt, nebenbei bemerkt, hohe Beträge für diese Sitte verausgabt,[5]) einem Bürger zu Olten von wägen gutter nachpurschafft; Zürich gab nach Meyer 1603 ein Fenster mit dem Wappen Luxen Müller zu Wattwyl im Toggenburg in syn nüwe Behusung, „allda ein grofser Pafs", und 1642 6 Pfd. nebent der Stadt Ehrenwappen Herrn Erni Hermann von Sarnen zu Unterwalden ob dem Wald, so ein Behusung hat, darinnen der Kauflüthen und Krämeren Zusammenkunft gehalten wird, uf Anleitung etlicher Herren Kauflüthen und Krämeren allhir, so in Unterwalden handelnd. Solothurns und Freiburgs Schenkungen gehen laut diesbezüglichen Aufzeichnungen ins XV. Jahrh. zurück.

Eine Anzahl Städtescheiben steht zu Stein am Rh., in Unterstammheim, auf der Stadtbibliothek zu Zofingen, in Wettingen, unter den Murenser Scheiben zu Aarau, in den Sammlungen zu Zürich, Basel, Frauenfeld, Bern, Wyl, Solothurn und anderwärts. Häufig sind Konstanzscheiben, zwei aus dem Anfang des XVI. Jahrh. im Museum zu Basel,[6]) mehrfach begegnen uns Baden, Bremgarten, Frauenfeld, Mellingen u. a. Eine Bruggscheibe aus 1568 zu Bern.

„Die gemein landvogty zu Frauenfeld 1517" mit den Wappen der regierenden Orte im Thurgau, aus der Sammlung Vincent für das Landesmuseum erworben, Kreuzigungsgruppe und Krönung Mariae, ist farbig wiedergegeben im Vincentschen Katalog. Die Landschaft Trachselwald von 1523 in der Kirche zu Ursenbach. Im Landesmuseum sind ferner vertreten die Landschaft March, das Amt Entlebuch, die Herrschaft Grüningen, das Amt Nidau, die einzelnen Bünde von Graubünden u. a., in St. Gallen das Land Gaster 1588, im histor. Verein zu Schwyz das Land Schwyz von 1597. „Das Land Schwitz" und „das Land Unterwalden nitt vnd ob dem Kernwald" haben 1598 die Scheibe mit dem Begräbnifs Mariae nach Rathhausen gestiftet, wo aufser den geistlichen Spendern 7 Stände, 3 Aemter, 5 Städte und 23 Einzelpersonen ihre Scheiben beigesteuert haben. Im Museum zu Bern der Pannerträger der Landschaft Saanen (1566) aus der Kirche zu Lenk, wo 1879 der Pannerträger der Land-

[4]) Schreiben an den Abt von 1494 veröffentl. in »Mittheil. des hist. Vereins des Kantons Schwyz« (1885) 4. Heft S. 39.

[5]) Vgl. über die Ausgaben Zofingens Dr. Hans Lehmann „Die Fenster- und Wappenschenkungen der Stadt Zofingen". »A. f. schw. A.« (1897 u. 98).

[6]) Abgeb. »Zeitschr. f. chr. Kunst« IV. Tafel zu Seite 169; hier auch die Prachtscheibe mit dem h. Mauritius von 1510 und die Züricher Doppelscheibe, Christus mit den Züricher Patronen 1517.

schaft Nieder-Siebenthal von 1509 durch Brand zerstört wurde. In St. Beatenberg stehen aus der Spätzeit (1674) die ehrsam Gemeind und Kilchhöri Oberhofen und Hilterfingen, die Thalschaft Habkern und das Gericht Sigriswil.

Gemeindescheiben befinden sich zu Unterstammheim: die Ortsscheibe selbst von 1540, die gmand zu Walttenlingen 1570, die gselscha die Kilchengmant zu Wagenhusen 1570. Die gemein zu gechelingen im Museum zu Neuenburg. Andere in den verschiedenen Sammlungen und Kirchen, wie z. B. in Schäftland im Aargau. Jedenfalls sind die Schenkungen der Städte im XVII. Jahrh. ungleich zahlreicher als die Gaben der Tagsatzung. Noch 1681 schenkte Zürich dem Pfarrer Usteri zu Ellikon Fenster mit dem Ehrenschild in seine Studirstube, während die Stiftungen dieser Stadt an öffentliche Bauten bis zur Mitte des XVIII. Jahrh. gewährt wurden.

In Bern hatte sich seit 1666 eine ganz bestimmte Schenkungsart herausgebildet; man gab die Wappen von Bern, des Teutsch-Seckelmeisters und der vier Venner: M. G. H. Ehren und meiner Herren Venner Wappen, 1666 gen Habkern, 1675 ins Pfarrhaus zu Leifsigen, 1714 in die Kirche von Niederwyl im Bezirk Zofingen, von 1728 ins Chor von St. Quirinus zu Frutigen, 1730 gen Stettlen.

Das früheste erhaltene Bittgesuch ist an die Stadt Aarau[7]) gerichtet vom 13. Weinmonat 1502. Die Aufschrift lautet: „Denn fromen, vesten fuirsichtigen / vnd wisenn schulthes und ratt / zů arow minen gůten fruinden /"; der Stadtschreiber schrieb darunter: „Junkher gangolff trullery begärt Ein pfenster." — fromen vesten fursichtigen wisen / guistigen lieben herren, uich siend / min willig dienst alzit ze vor lieben / herren vnd gůten fruind, ich hab / disen sumer ain hus uf nuiws ar / buiwen, habend mich gůt herren / vnd fruind mit jrn wapa vnd / feistern begabat, bit jch uich zum / frintlichsta jch kan, jr welt mich / vereren mit ainem feister vnd / uiwerm wapa darin, beger jch / vmm uich zu verdiena vnd wil / och sœlichs fuir ain sunder er han, / dan jch o gott wil ain gůter arower / arsterben wil. vnd so jr mich also / eren welt, mœcht jch liden, jr / schicktit mir uiwer wappa gmalat, / wie es sin sol, damit der maister / sœlischs mit andara pranti, dan der / von rinach vnd ander jri wapa / vnd veister och vnsseri maister / habend macha lassa, vnd hof, jr / sigid dar zů willig vnd beger / uiwer antwurt, versich vich / kaines abschlags, damit bewar vich / alzit der almechtig got!
datum / uf donstag vor sant galla tag im etc.
gangolf truilleray.

7) »Kl. Mitth. der mittelschw. geogr. komm. Gesellsch. in Aarau«, I, 3, (1893), S. 34. Dr. Walther Merz »Die Fenster- und Wappenschenkungen in Aarau«.

Andere Wappenschenkungen der Stadt Aarau am angeführten Orte.

Die „zugewandten" Orte schlossen sich nicht aus; aufser an die ständischen Hauptorte schenkten sie gleichfalls an andere Städte. Dies bestätigt folgendes auch vom technischen Gesichtspunkte aus bemerkenswerthes Schreiben,[8]) welches sich auf Ersatz eines abermals abgegangenen Wappens bezieht.

Denn Fürsichtigen, Frommen, Ehrenhafften, Vornehmen vndt Weysen Herrn Schuldtheissen vndt Rath der Stat Zoffingen, Vnsern besonders lieben Herren, guten Freunden, Vndt getrewen Eydt- vndt Pundtsgnossen.

Vnser freundtwillig dienst vnnd grufs zuuor, fürsichtig fromm vornehm vnd weyfs, besonders liebe herren gute freundt vnd getrewliche Eydt- vnd Pundtsgnossen.

Deroselben schriben vnder dato 30 h. Marty jüngsthin an vnfs, vmb ertailung gemainer vnserer Stadt Wappen abermahlss abgangen, haben wir empfangen vnd mit mehrerem Inhalt verstanden, übersenden darauf Ihnen zu verfertigung ermelts wapenfs vnnd Schülts, hiemit vier Reichsthaler, vmb welche sie, die gebühr selbsten anzustellen, vndt mehrgedacht vnser wapen der ordnung gemäfs, an sein orts zu verschaffen wissen werden, Vndt seindt benebenss euch sonsten mit allem guten Eydtgnossischen Willen wohl gewogen, Gottes gnaden empfellendt dafür.

Rottweil, den 16. h. Aprilis 1619
Burgermaister vnd Rath
der Statt Rottweil.

(Forts. folgt.)

Linnich (Rhld.). Heinr. Oidtmann.

8) Dr. Hans Lehmann »A. f. schw. A.« 31. Jahrg. S. 97.

Zur Geschichte der abendländischen Klosteranlage.

(Mit 7 Abbildungen.)

III. Fontanella.



Gleichzeitig mit dem Umbaue von St. Gallen erfolgte der Umbau von Fontanella (St. Wandrille) bei Rouen unter dem Abte Ansegis (822 bis 833). In der Chronik von Fontanella ist eine ausführliche Beschreibung dieses Umbaues, zum Theil mit Mafsangaben, erhalten. v. Schlosser hat auf Grund derselben in Fig. 1 seiner Schrift eine Rekonstruktion des Schemas der Anlage versucht. Ich glaube jedoch, dafs die Räume um den Kreuzgang anders vertheilt werden müssen.

Die Klosterkirche von Fontanella wurde von St. Wandregisil in der zweiten Hälfte des VII. Jahrh. als kreuzförmige dreischiffige Basilika mit einem Vierungsthurme erbaut.[20] Von den späteren Umbauten und Restaurationen der Kirche und des Klosters interessirt uns hier nur der Umbau des Klosters durch Ansegis. Das Claustrum befand sich an der Nordseite der Kirche. Die Nachrichten des Chronisten lauten mit Weglassung der für unsern Zweck unwesentlichen Punkte folgendermafsen:

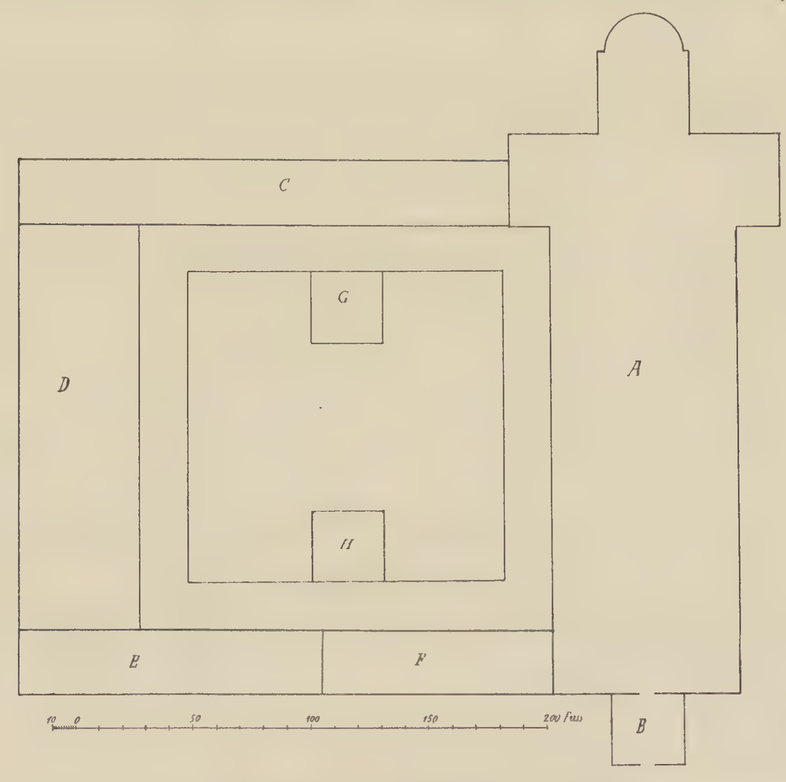


Fig. 1. Rekonstruktion des Planschemas von Fontanella.
A. Kirche. B. Vorhalle. C. Dormitorium, unterhalb Kapitel. D. Domus maior mit Camera, Caminata etc. E. Refektorium. F. Keller. G. Archiv. H. Bibliothek.

„Ansegis liefs vor allem das Dormitorium bauen, 208 Fufs lang, 27 Fufs breit, 64 Fufs hoch. Sodann baute er ein anderes Haus von ähnlichen Dimensionen, das man Refektorium nennt; er schied dasselbe in zwei Theile, von denen der eine das eigentliche Refektorium, der andere den Keller enthielt. Ein drittes Haus, das wir das gröfsere nennen, liefs er bei seinem Tode unvollendet. Es war nach Osten gerichtet und berührte auf der einen Seite das Dormitorium, auf der andern das Refektorium. Ansegis bestimmte dasselbe zur Camera, Caminata und anderen Zwecken. Das Dormitorium ist mit der einen Front nach Norden, mit der andern nach Süden gerichtet und stöfst mit letzterer an die Klosterkirche; das Refektorium ist ebenso gerichtet und berührt sich auf der Südseite fast mit der Abside der Klosterkirche.“ Nach einer Beschreibung der Klosterkirche und ihrer Restauration durch Ansegis fährt der Chronist fort: „Aufserdem erbaute der Abt neben der Abside der Klosterkirche gegen Norden ein Haus, welches den Namen Konvent oder Kurie, griechisch Bouleuterion, erhielt, weil hier die Brüder zur Berathung zusammen kommen sollen. Dort wird auf einem Pulte täglich die geistliche Lesung abgehalten, dort wird erwogen, was die geistliche Disziplin vorschreibt, und dort liefs sich der Abt bei Lebzeiten auch sein Grabmal errichten, damit er einst im Tode in demselben beigesetzt werde. Vor dem Dormitorium, dem Refektorium und dem Hause, das wir das gröfsere genannt haben, liefs er Wandelgänge (*porticus*, Kreuzgang) erbauen. In der Mitte des Wandelganges vor dem Dormitorium ord-

[20]) Vergl. den Nachweis bei H. Graf a. a. O. XV, 458 ff.

nete er das Archiv an. Die Bibliothek aber verlegte er vor das Refektorium."

Wer den Versuch macht, die einzelnen Räume der Beschreibung gemäfs um den Kreuzgang zu gruppiren, wird finden, dafs dabei von der Ortsangabe „Abside" der Klosterkirche auszugehen ist. Wenn man unter dieser die Apsis, d. h. den halbrunden Schlufs des Presbyteriums verstehen mufs, so ist die Rekonstruktion v. Schlossers, welche Keller und Refektorium in den Ostflügel, das Dormitorium aber in den Westflügel verlegt, unzweifelhaft richtig. Ich trage aber Bedenken, v. Schlosser zu folgen. Oben habe ich erörtert, dafs der Keller gewöhnlich im westlichen Trakt des Claustrums untergebracht ist. Der Keller im östlichen Trakt wäre nicht blofs unbequem gelegen für die Zufuhr, sondern auch störend für die Ruhe des Klosters; er wäre ein sonderbarer Nachbar des Presbyteriums der Klosterkirche.[21]) Ich suche den Keller in Fontanella im westlichen Trakt, wie in Gemeticum und wie in St. Gallen. Und mit ihm das Refektorium. Das Dormitorium aber verlege ich in den östlichen Trakt. Ich kann diese Interpretation freilich nur aufrecht erhalten, wenn ich die *Absida* des Chronisten nicht mit halbrunder Apsis, sondern mit „Seitenraum" übersetze. Dabei kommt mir zu gut, dafs schon v. Schlosser das Wort an der Stelle, wo der Chronist es bei der Schilderung des Baues der Kurie oder des Bouleuterions zum zweitenmale gebraucht, „im weiteren Sinne" und zwar thatsächlich als Seitenschiff deutet. Meines Wissens ist in der archäologischen Litteratur noch nirgends darauf hingewiesen worden, dafs Absis oder Absida in der That auch im Sinne von Seitenraum, Seitenschiff, selbst Kreuzflügel gebraucht wurde. Ich gehe daher hier auf die Sache etwas näher ein, weil die Frage für die Erklärung gar mancher Schriftquellen wichtig ist. *Absis* und *Absida* werden von dem griechischen *ἅπτω = necto, connecto* abgeleitet, bedeuten also soviel wie *connexio* oder *connexus*, Verbindung, Verknüpfung.[22]) Sowohl Forcellini wie Du Cange beschränken den Gebrauch des Wortes auf gerundete An- oder Ausbauten, die auch Concha genannt werden. Im mittelalterlichen Latein wurde aber der ursprünglich beschränkte Sinn des Wortes auf den Begriff von *connexus* überhaupt ausgedehnt. Wann das Wort zuerst in diesem Sinne verstanden wurde, weifs ich nicht. Im XI. Jahrh. aber glaube ich den Sprachgebrauch nachweisen zu können. Und zwar bestimmt in den Constitutiones Hirsaugienses,[23]) weniger sicher in der Chronik von Monte Cassino;[24]) letztere stammt schon aus dem Uebergang vom XI. ins XII. Jahrh. Aus dem XIV. Jahrh. zähle ich eine Stelle aus der Chronik des Klosters St. Trond hierher.[25]) Am Ausgange des Mittelalters gebraucht Trithemius das Wort Absis

[21]) Trotzdem findet sich das Cellarium bisweilen im östlichen Trakt des Konventgebäudes, an dem der Kirche entgegengesetzten Ende, so in Notre Dame in Sauve-Majeure, St. Michel in Tonnerre. (»Monasticon Gall.« Pl. 16, 42.) Ob wir es aber hier wirklich mit einem Wein- und Vorrathskeller und nicht etwa mit einer Camera zu thun haben?

[22]) Isidor und Walafrid Strabo übersetzen Absida mit Lucida und leiten es von *ἅπτω* = accendo ab. Vergl. »Mon. Germ. Legg.« Sectio II. tom. II (1897) 480.

[23]) Lib. II, cap. 28: De portario ecclesiae .... Lectus eius ante Sacristiam iuxta ostium per quod in sinistra abside in inferiora ecclesiae intratur, positus est (Migne, Patrol. lat. CL) Absis kann hier nur den linken (nördlichen) Nebenchor bedeuten, die Fortsetzung des linken Seitenschiffes über das Querschiff hinaus. Vergl. unten den Abschnitt über die Klosteranlage der Cluniacenser.

[24]) Lib. III, cap. 10: Dehinc inspirante ac prosperante Deo mansionem etiam illam, quae quiescentes fratres diversis prae sui exiguitate solariis continebat, nichilo segnius renovare aggressus est (sc. Desiderius abbas); in latere scilicet prioris a meridiano, quam funditus evertere ob claustri spatium disposuerat. Namque propter ipsius montis verticem, cui nulla fere planities inerat, vix in hoc loco parvissimi claustri speciem iuxta absidam ecclesiae priores effecerant. Unter absida kann ich hier in Anbetracht der ganzen Situation des Klosters, über welche man bei v. Schlosser a. a. O., S. 67 ff. und in der daselbst citirten Lokallitteratur Aufschlufs findet, nichts anderes als die südliche Abseite der Klosterkirche verstehen. Vergl. »Mon. Germ. SS.« VII, 704 und J. v. Schlosser »Quellenbuch zur Kunstgesch der abendländischen Mittelalters« 1896, S. 200. An anderen Stellen der Chronik wird Absida allerdings im Sinne von Concha gebraucht.

[25]) In der Ueberarbeitung und Fortsetzung der Gesta abbatum Trudonensium, welche aus dem XIV. Jahrh. stammt, heifst es von Abt Adelhard II. (1055—1082): Erat ergo suo tempore in tantum de novo augmentata huius veteris ecclesie fabrica, ut de ipsa sicut de bene consummatis ecclesiis congrue secundum doctores diceretur, quod ad staturam humani corporis esset formata. Nam habebat et adhuc habere cernitur, cancellum, qui et sanctuarium, pro capite et collo, chorum stallatum pro pectoralibus, crucem, ad utraque latera ipsius chori duabus manicis seu alis protensam, pro brachiis et manibus, navim vero mo-

sowohl für Seitenschiff,[26]) als auch Kreuzflügel.[27]) Endlich finde ich Absis in der Bedeutung von Seitenschiff auch in der Geschichte des Klosters Zwifalten 1698[28]) und anderwärts.

nasterii pro utero, et crucem inferiorem, eque duabus alis versus meridiem et septemtrionem expansam, pro coxis et cruribus. Fuerunt insuper ab antiquo ante tempora huius Adelardi due spetiose cum firmissimis parietibus in altum producte abside, nave ipsius ecclesie ad dexteram et levam coherentes, que, ubi manicis anterioris crucis iungebantur, habebant duas turres eminentes, unam versus meridiem et aliam versus septemtrionem respitientes, altitudine muro monasterii pares; ubi vero dicte abside posterioris crucis alis seu manicis continuabantur, habebant duas capellas, unam ad dexteram in honore ss. Eucherii, Leonardi et Gertrudis, reliqua versus ambitum in honore Lamberti .... Abside vero sunt exedre seu appenditie, que aularum seu ecclesiarum lateribus adherent pro deambulatione amplianda. (»Mon. Germ. SS.« X, 385. Vergl. J. v. Schloser »Quellenbuch« S. 242, vergl. ebenda S. 247.) Nach Du Cange, »Gloss.« III, 356 bedeutet exedra im allgemeinen „Seitenräume" überhaupt.

[26]) »Annal. Hirsaugienses« II, 553: Hoc anno (sc. 1493) Blasius abbas (sc. Hirsaugiensis) ligneum in ecclesia monasterii (sc. s. Petri) tabulatum, simul et in duabus eiusdem absidibus fieri fecit, pro qua structura 150 florenos exposuit. Annal. Hirs. II, 625 schreibt Trithemius von der 1504 durch Brand zerstörten Klosterkirche Limburg v. d. H.: Cuius latera duo intrinsecus intra Ecclesiae corpus et absides viginti erant subnixa columnis ex solido lapide praecisis etc.

[27]) So ist die Stelle in der Beschreibung der Klosterkirche von Limburg »Annal. Hirs.« II, 626 zu deuten: Duae fuerunt absides ab utraque parte seu latere Chori, quibus in modum Crucis more veterum constabat Ecclesia, in quarum sinistra fuit sepultura loci Abbatum, in dextera vero Comitum de Liningen etc. Die Grabstätte der Aebte war in Limburg also im nördlichen Kreuzflügel, den die Mönche auf dem Wege zum Chor passiren mufsten, die Grabstätte der Grafen von Leiningen im südlichen Kreuzflügel, eine Thatsache, die in der Litteratur über Limburg bis jetzt nicht erkannt wurde. Auch in Hirsau wurden eine Anzahl Aebte in dem dem Kreuzgange zunächst liegenden Querschiffflügel begraben und auf diesen Querschiffflügel wendet Trithemius »Annal. Hirs.« I, 436 wieder den Ausdruck Absis an, wie daraus erhellt, dafs der hier genannte Allerheiligenaltar in der Conche des südlichen Kreuzflügels lag.

[28]) Arsenius Sulger »Annal. mon. Zwifaltensis 1698« II, 109: 1516 et 1517: Novo item tabulato ornavit Basilicam, Altaria septem absidis exterioris templi... vidit absoluta.

Bin ich betreffs der Lage des Kellers, Refektoriums und Dormitoriums anderer Meinung als v. Schlosser, so kann ich ihm auch nicht beipflichten, wenn er die Kurie oder das Bouleuterion mit dem der Kirche entlang ziehenden südlichen Wandelgang des Kreuzganges identifizirt. v. Schlosser beruft sich für seine Deutung auf die Nachricht vom Begräbnisse des Abtes Ansegis in der Klosterchronik, welche lautet: Unter grofsem Wehklagen wurde er aufserhalb der Klosterkirche St. Peter begraben, gegen Norden, in der Säulenhalle, wo die Brüder Konvent zu halten pflegen. Mir dünkt, dafs sich diese Stelle in Zusammenhang mit der oben citirten Bemerkung über die Erbauung der Kurie oder des Bouleuterions und im Hinblick auf die sonst übliche Lage des Kapitelsaales so erklären läfst, dafs Ansegis im Kapitelsaal begraben wurde, der an der Nordseite der Klosterkirche im östlichen Trakt des Claustrums sich befand. Ich suche also den Kapitelsaal im Erdgeschosse des Dormitoriums. Auf diese Weise findet auch die stattliche Höhe von 64 Fufs, welche der Chronist vom Dormitorium berichtet, ihre Erklärung: der Bau war zweigeschossig. Wenn der Chronist den Platz, wo die Brüder Kapitel hielten, kurz Porticus nennt, also mit einem Namen, der sonst in jener Zeit für den Kreuzgang üblich ist, so erinnere ich daran, dafs der Kapitelsaal in der romanischen und auch noch zum Theil in der gothischen Architektur gewissermafsen nur als Erweiterung des Kreuzganges erscheint, da er zu beiden Seiten des Einganges durch mehr oder minder grofse, mit Theilungssäulchen ausgesetzte, nicht verschlossene Bogenöffnungen mit dem Wandelgange des Kreuzganges verbunden ist. Der Kapitelsaal ist im Mittelalter nichts als ein Annex des Kreuzganges, nur lose von diesem getrennt. Die malerische Wirkung, welche vielen Kapitelsälen eigen ist, beruht wesentlich auf diesem Umstande. Schon zur Zeit des Ansegis mag der Kapitelsaal in Fontanella nur lose von dem Kreuzgang getrennt gewesen sein, so dafs der Chronist den Ausdruck porticus in weiterem Sinne auf ihn ausdehnen konnte. (Forts. folgt.)

München. Gg. Hager.

Die projektirte Ausstattung der Priesterseminar - Kapelle in Köln.

Mit Abbildungen (auf grosser Klappe) Tafel IV.

Jedes Kloster und klösterliche Institut, jedes Konvikt und Priesterseminar bedarf einer Privatkapelle, zumal, wenn es nicht in unmittelbarer Verbindung steht mit einer öffentlichen Kirche. Nicht immer und überall wird eine derartige Kapelle durch besondere Bauart, durch architektonische Gestaltungen im Aeufseren, oder auch nur im Inneren sich auszeichnen können, sei es, weil sie in dem bereits vorhandenen Gebäude nicht vorgesehen waren, sei es, weil die Verhältnisse solche nicht gestatten, manchmal vielleicht nicht empfehlen. Irgend ein Zimmer, welches von den meisten anderen des Hauses nur durch gröfseren Umfang, nicht einmal durch gröfsere Höhe sich unterscheidet, wird dafür in Aussicht zu nehmen bezw. einzurichten sein, und gerade in diesem häufig vorkommenden Falle wird es sich darum handeln, den Mangel an Auszeichnung in der Anlage einigermafsen auszugleichen durch die Korrektheit und Abrundung, ja einen gewissen Reichthum der inneren Ausstattung.

Ein solches Bedürfnifs hat sich allmählich im Kölner Priesterseminar herausgestellt, welches früher fast sämmtliche gemeinsame Andachtsübungen in der mit ihm direkt verbundenen Jesuitenkirche abhielt und erst vor etwa fünfzehn Jahren in einem gröfseren, strafsenwärts gelegenen Zimmer der ersten Etage eine Hauskapelle einrichtete. Diese wurde bei der Umgestaltung des Gebäudes durch einen bis dahin für Bibliothekzwecke benutzten, schmucklosen Saal ersetzt, der, im Erdgeschofs des östlichen Flügels gelegen, unmittelbar neben der Sakristei einerseits, neben dem grofsen Treppenaufgang und dem Eingang zum Refektorium andererseits, sich für diesen Zweck ganz besonders empfahl. Seine Höhe von 5,60 *m*, wie sie dem ganzen Seminar-Parterre eignet, erschien ausreichend, seine Länge von 26,60 *m* bei einer Breite von 8 *m* für alle Fälle genügend, und da sich die ganze Lage und Anordnung in mehrjährigem Gebrauch bewährt hat, so legte sich allmählig der Gedanke nahe, die bisherige provisorische Einrichtung, die in einem Altar mit spätgothischem Flügelgemälde, zwei Votivaltärchen und einigen Bildern der altkölnischen Schule besteht, durch eine neue zu ersetzen, die nicht nur auf die Bedürfnisse des Seminars Rücksicht nimmt, welches einen abgeschlossenen Raum für die Klosterfrauen, eine Orgel u. s. w. verlangt, sondern auch hinsichtlich der liturgischen Anordnung, der stilistischen Durchbildung, der künstlerischen Ausführung vollauf den Ansprüchen genügt, welche an eine Pflanzschule priesterlicher Grundsätze und Kenntnisse gestellt werden dürfen. Auch auf „das herrliche Haus Gottes", auf seinen Schmuck haben sie sich zu beziehen, und wenn von ihm die Seminarkapelle ein Musterbild im Kleinen bietet, dann mögen die dort gewonnenen Eindrücke und Anregungen von der gröfsten Tragweite sein für die spätere Mitwirkung auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, zu der ja jeder Priester mehr oder weniger berufen ist.

Im vorliegenden Falle erschien es daher rathsam, dem Inhalte wie den Formen nach einen besonderen Glanz zu entfalten. Nicht als ob jedes Seminar, oder gar manches Kloster sich dadurch angeregt fühlen sollte, einen ähnlichen Reichthum für den eigenen Kapellenraum in Aussicht zu nehmen, selbst wo ihm ähnliche Dimensionen eignen, was öfters der Fall sein dürfte, sondern weil an diesem Beispiele zugleich gezeigt werden kann, dafs auch ein einfacher Raum mannigfaltigen Schmuckes fähig ist, der ihn glänzend ausstattet, ohne ihn zu überladen, der ihn zur Höhe vollendeter Innenwirkung emporhebt. Diese kann nur die Frucht der Einheitlichkeit sein, und gerade, weil sie so wichtig ist und so oft, fast immer, vermifst wird bei solchen in der Regel willkürlich ausstaffirten Kapellen, deshalb wird dem vorliegenden Plane der Werth beigemessen, der hier seine Veröffentlichung veranlafst. Auch mit erheblich geringeren Mitteln ist diese Harmonie erreichbar, also aus diesem Entwurfe Verschiedenes auszuscheiden, Manches zu vereinfachen. Auf die Gesammtanordnung kommt es vornehmlich an, weniger auf die Einzel-

heiten, die freilich unter allen Umständen korrekt sein müssen.

Zum Verständnifs des hier beigefügten, theilweise nur skizzenhaften, aber hinreichend deutlichen Planes, der von dem Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht herrührt, ist zunächst zu bemerken, dafs der Saal auf beiden Längsseiten sechs vom Stichbogen bekrönte Fenster mit tiefen Laibungen hat, und dafs ihm entsprechend die Decke durch fünf, neuerdings eingefügte eiserne Balken in sechs Theile gegliedert ist. Denken wir uns von diesen sechs Abtheilungen eine das Sanktuarium, eine ihm gegenüber die Empore überdeckend, so ist die Haupteintheilung des Raumes gegeben. Zwei Gründe verlangen, wie oben bereits angedeutet, diese Empore, unten die abgetrennte Betkammer für die Klosterfrauen, die von aufsen direkt in dieselbe gelangen können, darüber die Bühne, zu der vom Haupttreppenpodest eine Stiege führt für den Orgelspieler und die Sänger.

Eine offene Frage war die Wahl des Stiles, weil das zugleich mit der Kirche entstandene Gebäude die Eigenart derselben theilt, in der Konstruktion und den architektonischen Formen, namentlich in den Profilen, von der Spätgothik, in den Ornamenten vom Barock beherrscht zu werden. Der letztere Stil hätte daher unbedenklich gewählt werden dürfen, und der Künstler hatte ihn auch anfänglich in Aussicht genommen, aber die Gründe, die für den spätgothischen Stil sprechen, fielen doch schwerer in die Wagschale. Zunächst bietet die unmittelbar anstofsende, das ganze Quadrum beherrschende Nordseite der Jesuitenkirche in ihren Strebepfeilern und deren Abschrägungen, in ihren Fenstern, deren Einfassungen und Mafswerksträngen, in ihrem ganzen Aufbau einen ausgesprochen spätgothischen Anblick, und auch die reichgegliederten Steinumrahmungen der Kapellen-Thüren und -Fenster mit ihren durchstochenen Rundstäben theilen vollständig diese Eigenart. Das Innere der ganz schmucklosen Kapelle aber zeigt, im Unterschiede von dem Refektorium mit seiner Barock-Kasettendecke und -Täfelung, wie von der Bibliothek mit ihrer Barock-Einrichtung, keinerlei Ornament, so dafs hier die spätgothischen Formen durch nichts ausgeschlossen, durch die Thür- und Fenstereinfassungen eher bestätigt werden. Eine weitere Bestätigung durften jene erhalten durch den Umstand, dafs sie doch im praktischen Kunstschaffen eine viel gröfsere Rolle spielen, als die späteren Stilarten, die viel seltener gefordert werden, fast nur in den Fällen, dafs zu bereits vorhandenen Kirchenmöbeln neue hinzukomponirt werden müssen. Auch der Umstand durfte nicht unberücksichtigt bleiben, dafs der Barockstil, der hier immerhin hätte in Frage kommen können, in finanzieller Hinsicht anspruchsvoller ist, als der spätgothische Stil, ohne ihm an Reichthum der Wirkung gleickzukommen. Die Wahl des Stiles konnte daher eigentliche Schwierigkeiten nicht bereiten und noch weniger zweifelhaft sein im Hinblick darauf, dafs für diese Einrichtung eine Art von Vorbildlichkeit in Anspruch genommen werden sollte.

Beginnen wir die Beschreibung des Planes mit dem Sanktuarium, so ist zunächst zu bemerken, dafs die bereits vorhandene Aufgangsstufe und die erforderliche Tiefe ihm einen gegenüber der oberen Balkenlage etwas vortretenden Raum zuweisen. Unmittelbar an die flache Wand, aus der die Thüre auf der Evangelienseite in eine kleine Sakristei, die andere durch einen Gang in's Quadrum führt, ist der Hauptaltar gestellt mit dem aufgemauerten Pfeiler als der Substruktion des Tabernakels. Die Mensa, zu deren beiden Stufen die vordere als dritte hinzutritt, ist mit Holz umkleidet, und die fünf Relieffüllungen der Vorderseite mit dem Opfer Melchisedeks und vier Propheten versinnbilden das alte Testament und sein Opfer als das Vorbild und Fundament des neutestamentlichen. In den zugleich als Leuchterbank dienenden vorspringenden Sockel und das zurücktretende Retabel ist organisch das Tabernakel eingebaut, auf dessen, den ganzen Untersatz durch ein kräftiges Profil abschliefsende Deckplatte ein Standkreuz gesetzt werden kann. Der Klappaufsatz, welcher der geringen Höhe des Raumes wegen niedrig gehalten sein mufs, bringt in der plastischen Mittelgruppe sinnvoll das letzte Abendmahl zur Anschauung, und zwei spätgothische Flügelgemälde mit Passionsszenen in ursprünglicher Umrahmung sind hier vortrefflich angebracht. Zu beiden Seiten des Altars sind als Wandnischen die Piszina vorgesehen, die ein Abflufsrohr hat für das Lavabowasser, sowie der vergitterte Schrein für die Aufbewahrung der Reliquien. Beide, durch ihre zierliche Steinumrahmung etwas vortretend, erfüllen hier

nicht nur als praktische Vorrichtungen, sondern auch als harmonische Gliederungen ihren Zweck, zu feierlicher Erscheinung die Gruppe des Mittelaltars abrundend, die sich vortrefflich abhebt von der durch aufgemalten Teppich geschmückten Wandfläche.

Die beiden Seitenaltäre, die ungefähr bis zur Aufgangsstufe vorgezogen sind, um dem Hochaltar desto mehr Bedeutung und Wirkung zu geben, sind zwar schmal, aber doch ausreichend für die Celebration. Derjenige der Evangelienseite hat auf der Mensa drei bemalte Füllungen, auf der Pedrella ebenfalls in Malerei, etwa das von Engeln angebetete hl. Haupt, im Aufsatze die Standfigur des hl. Herzens (oder der Gottesmutter), welche von zwei auf Säulchen unter Baldachinen stehenden Engelfigürchen verherrlicht wird; die beiden gemalten Flügel sind mit je zwei Heiligen geschmückt; der geradlinige, kammverzierte Abschlufs bildet zum Mittelaltar einen wirksamen Gegensatz, der auch von dem anderen Seitenaltar durch eine ähnliche, aber doch wiederum wechselnde Bekrönung erreicht wird. Seine Mensa schmücken zwei Füllungen, denen zwei von Standfigürchen flankirende Prophetenbrustbilder in dem Retabel entsprechen. Auch hierüber thront, zwischen zwei Heiligen, eine Statue, etwa die des hl. Philippus Neri, als des Seminar-Patrons, dem auf den Flügeln je eine Relieffigur mit Konsole und unter Baldachin zur Seite steht.

Diese drei Altäre würden in der Neben- und Hintereinanderordnung, wie sie aus dem Grundrisse des Sanktuariums ganz deutlich erkennbar sind, keine gute Wirkung machen, isolirt, beengt erscheinen, wenn sie nicht eine Fassung erhielten, die zugleich dem ganzen Sanktuarium einen herrlichen lettnerartigen Abschlufs und eine Würde verleiht, wie sie in diesem verhältnifsmäfsig schmalen und engen Raum als nicht leicht erreichbar hätte angenommen werden sollen. Als Vorbilder für diese übrigens, wie die ganze Ausstattung, durchaus originell gestaltete Arkatur mögen der reiche spätgothische Holzbogen betrachtet werden, der in der Pfarrkirche von Siersdorf bei Jülich vor dem altflämischen Altar bald wieder seine ursprüngliche Stelle als eine Art von Chorabschlufs einnehmen soll, sowie der herrliche, massivgegossene, ebenfalls dreitheilige Leuchterbogen aus dem Jahre 1501, der sich im Dom zu Xanten erhalten hat, ein ganz offener Abschlufs unmittelbar vor dem herrlichen Hochaltar, wie der Chor seine nur an einigen Stellen durchsichtige Steinwand erhalten hat in dem die beiden Pfeiler des Triumphbogens mit einander verbindenden Lettner.

Die hier projektirte Bogenstellung hat in erster Linie den Zweck, den Chor abzuschliefsen und dadurch um so erhabener und würdevoller erscheinen zu lassen, in zweiter Linie, die Altäre zu einheitlichem Gesammtbilde zusammenzufassen, jeden einzelnen, wie das Ganze mit einer Art von Baldachin zu bekrönen, der zugleich die Höhenwirkung steigert. Von den kleineren Seitenbögen, die einerseits auf der Wandkonsole, andererseits auf der Säule ruhen, war es nicht leicht, den Uebergang zu finden zu dem Mittelbogen, in dem der Schmuck sich sammelt. Hier bildet das Hängewerk der Segmente eine glückliche Vermittlung und die auf den sie durchschneidenden Konsolen knieenden Engel leiten trefflich über zu der bis an die Decke reichenden Kreuzblume, in der gewissermafsen das Lob und der Opferdienst für den Allerhöchsten ausklingt. Den schwächeren Fialen, in welche die Wandkonsolen auslaufen, entsprechen stärkere für die beiden Säulen, sodafs in deren laubenartigen Nischen noch je eine Standfigur Unterkunft findet. Die Säulen selbst verlieren durch die zickzack- und spiralförmigen Gliederungen, sowie durch den Ring, der sie scheidet, von ihrer Schwere, da es für die leicht schwebende Brücke kräftiger Stützen gar nicht bedarf, und die Oese, die an ihrer Rückseite befestigt ist (gemäfs dem Grundrifs), hat nur den Zweck, einem Vorhang Halt zu bieten, der die Seitenaltäre seitlich schützen soll.

Diesem reich ausgestatteten Sanktuarium gegenüber erscheint mit Recht einfach die Eingangswand der Kapelle, für welche eine ähnliche Gliederung ästhetische Rücksichten empfohlen haben würden, wenn nicht praktische Gründe sie verlangt hätten. Zwei abgefaste Träger stützen den Vorderbalken, in welchen (gemäfs der Grundrifszeichnung) die vier Längsbalken eingezapft sind, welche, durch Querhölzer verbunden, den Fufsboden der Empore tragen. Diese ist durch die Fortsetzung der beiden Stützen, welche zugleich die mit Zettelpanneelen verzierte Brüstung gliedern, in drei Abtheilungen geschieden, von denen die mittlere durch die Orgel geschmückt ist, ein ein-

faches Werk, welches auf einem nur um ein wenig vortretenden Erker aufsetzt, in der Mitte auf einer vorkragenden Konsole zu einem stumpfen Winkel ausladend. — Die in der Ecke sichtbare Thüre gestattet vom Haupttreppenpodest aus durch eine Stiege den Zutritt. — Die mit rautenförmigen Gläsern versehene Scheidewand, welche unter der Empore die beiden Abtheilungen neben der Eingangsthüre auf drei Viertel ihrer Höhe mit einem Kamme abschliefst, ist unten mit einfachen Füllungen versehen, die sich, in gröfserer Breite, rings an den Längswänden fortsetzen, welche im Uebrigen, der Fenster wegen, eine ganz andere Behandlung erforderten. Unter den Fenstern läuft ein Rollwerkfries, der nur durch die Luftheizungskörper unterbrochen wird, wenig ausladende Kasten, welche durch die mit feuersymbolischen Gestalten bemalte Metallummantelung, mit der die Wärme durchlassenden Dachschräge ein gefälliges, weil in das ganze System zwanglos sich eingliederndes Ansehen erhalten. Die tiefern Laibungen der Fenster fordern die Anbringung von Ornamenten, und architektonische Motive dürften hier, weil mehr die Konstruktion betonend, den Vorzug verdienen: an den Seiten etwa gelbe, von Wappenschildchen unterbrochene Mafswerkstränge auf rothem Grund, oben in den flachen Stichkappen ebenfalls gelbe, braun konturirte Mafswerkmotive auf blauem Fond. Ein Medaillon mit Rankenausläufen mag dann die Stirnwand des Bogens füllen. In den Fenstern selbst möge Grisaillemalerei die Scheiben schmücken mit den Darstellungen des Typus und des Antitypus, also des alttestamentlichen Vorbildes und der neutestamentlichen Erfüllung in der Gegenüberstellung, einem Bilderkreise, der schon der romanischen Periode geläufig und mit Vorliebe in den Fenstern zur Anwendung gebracht, in der spätgothischen Zeit seine höchste Ausbildung erfahren hat. — Zwischen den Fenstern, und zwar nur zwischen den vier mittleren auf beiden Seiten, weil neben dem ersten und letzten der Raum nicht verfügbar ist, sind die Stationen vorgesehen, gemalte Bilder, die durch einen fialenbekrönten Strebepfeiler geschieden sind und als Abschlufs eine kräftige Hohlkehle nebst Kamm haben, aus dem das Ablasskreuz wie eine Art von Kreuzblume emporragt. Die vorderste Station auf jeder Seite ist durch Prophetengestalten flankirt, um den Raum zu füllen, der bei dem anderen durch die paarweise Gruppirung ausgefüllt wird. — Ueber dem Kreuzweg erscheint die Wand in weifslicher Tonung, bis ein ringsum herlaufender Inschriftfries, der in kräftigen Majuskeln auszuführen ist, sie abschliefst, zur Decke überleitend.

Auf die Ausschmückung dieser Decke ist besonderer Werth zu legen, da sie an sich ungemein öde ist und von ihrer Behandlung die ganze Innenwirkung der Kapelle wesentlich abhängt. — Auf verschiedene Weise könnte diese Aufgabe gelöst werden, und am nächsten lag vielleicht der Gedanke, die Dreitheilung des Chors und der Empore auch hier geltend zu machen durch die Einfügung von zwei durchgehenden Längsbalken. Aber ganz abgesehen von den technischen Schwierigkeiten, welche die Verbindung derselben mit den Eisenträgern verursachen würde, hätte diese dem Rahmen des romanischen Stils durchaus angepafste Eintheilungsart, den Anforderungen des spätgothischen Stils mit seinen mehr spielenden Tendenzen nicht recht entsprochen; auch die ihm entsprechende Verbindung von Ornament und Figuren schien aus dem Grunde nicht recht angemessen, weil letztere, den Flächen angepafst, zu grofse Dimensionen hätten annehmen müssen. Ein Linienspiel von Rahmenwerk schien hier am Platze, welches die plumpen Eisenbalken möglichst in den Hintergrund drängt, durch andere Kombinationen eine gewisse Kontinuität schafft, durch Abwechselung von gröfseren und kleineren Feldern die Mannigfaltigkeit gestattet, ja verlangt, welche den spätgothischen Wand- und Deckenverzierungen den ungewöhnlichen Reiz des Lebendigen und Heiteren geben. Die Uebereckstellung von quadratischem Rahmenwerk, welches bald innerhalb der Balkengrenzen sich hält, bald dieselben überschreitet und an den Ueberschneidungsstellen die dankbarsten Ruhepunkte schafft, inmitten der kreisenden Bewegung, stellte sich bald als die geeignetste Lösung heraus, zumal verschiedenen Techniken hier Spielraum gegönnt ist.

Da die Befestigung des Rahmenwerkes an den Eisenbalken nicht leicht zu bewerkstelligen ist, das Pliesterwerk des Plafonds nur leichte Angliederungen erträgt, so empfiehlt sich die Anwendung von Stuckstreifen und von Papiermaché-Rosetten. Erstere, als Wanddekor schon den Römern geläufig, sind auch im Mittelalter

verwendet worden, auch als Deckenverzierungen, als welche sie z. B. in dem spätgothischen Saale des Priorates zu Rettel in Lothringen begegnen (vergl. Schmitz »Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen« Blatt 32).

Letztere, die Papier-maché-Ornamente sind schon im XIII. Jahrh. nachweisbar an einer Baldendecke zu Bruges, und wegen ihrer Leichtigkeit und Widerstandsfähigkeit auch später vielfach verwendet worden, so im Rathhaussaale zu Nürnberg, wo sie aus der Mitte des XVI. Jahrh. in Form der um diese Zeit so beliebten Porträtköpfe römischer Kaiser sich fanden. Beide Techniken sind also hier recht an ihrer Stelle, beide bewährt und geeignet, Felder zu schaffen für den hier anzubringenden Gemäldecyklus.

Mannigfach sind die Ideen, die für ihn sich aufdrängen; sie werden anzupassen sein sowohl der Einrichtung der Kapelle, als der Bestimmung derselben. Die Einrichtung verlangt zunächst Rücksicht auf das Sanktuarium und die Empore, so dafs die über ihnen befindlichen Deckenzüge wohl à part zu behandeln sind. Ueber dem Mittelaltar als der Hauptstätte für die Celebration, über dem hl. Gezelt dürfte die Anbetung des Lammes sehr angebracht sein: in dem Mittelquadrat das auf dem geheimnifsvollen Buche unter einem Baldachin stehende, von zwei Engeln angebetete Lamm mit der Siegesfahne, rechts und links in den sechs Zwickeldreiecken die vierundzwanzig Aeltesten als Brustbilder, die neben- oder übereinander dem Lamme zugewendet, mit verhüllten Händen ihre Krone darbringen. Vorzüglich lassen sich dieselben, wie die Abbildung zeigt, in die einzelnen Felder hineinkomponiren und die goldenen Strahlen, die von den Kreuzungsrosetten ausgehen, tragen zur Raumfüllung wie zur Feierlichkeit der Wirkung bei, die an dieser Stelle auch durch die Farbe und reichliche Verwendung von Gold besonders zu betonen ist.

Einfacher, aber nach demselben System, ist die Dekoration über der Empore auszuführen, die für Orgel und Gesang bestimmt ist, so dafs jene diesen ihre Motive zu entnehmen hat. Für das Mittelfeld dürfte sich daher die Figur der hl. Cäcilia empfehlen, zumal sie gerade für Köln von besonderer Bedeutung ist, aus uralter und in neuester Zeit. Um sie herum könnten Engel mit Musikinstrumenten gruppirt werden, für welche schon die romanische Epoche eine grofse Anzahl von Typen schuf. Für die Eingliederung in diese dreieckigen Füllungen sind auch sie höchst dankbare Gestalten.

Die übrigen vier Deckenfelder überschatten den von den Seminaristen benutzten Andachtsraum und empfehlen sich daher für Darstellungen, welche sich auf die Einleitung und Erfüllung des Priesterthums beziehen, also auf die verschiedenen Stufen der kirchlichen Hierarchie, welche hier durch je zwei hervorragende Heilige zu vertreten sein möchten, unter besonderer Berücksichtigung derjenigen, die in der Welt als Seelsorger höheren und niederen Grades thätig waren. Im ersten Felde, von der Empore aus, könnten etwa die Diakonen Stephanus und Laurentius dargestellt werden. An sie mögen als Priester sich anschliefsen der hl. Vincenz von Paul, der seine Heiligkeit vornehmlich seinem Wirken als Weltpriester verdankt, und der hl. Johannes von Nepomuk. Als Bischöfe würden der hl. Bonifatius, Apostel Deutschlands, und der hl. Karl Borromaeus, der Patron der Seminare, vor allen in Betracht kommen, auch vor den hh. Kölner Erzbischöfen, deren gemeinsames Andenken vielleicht an anderer Stelle gewahrt werden könnte. Als Päpste könnten St. Gregor der Grofse, einer der Kirchenväter, und Begründer des Kirchengesanges und etwa Pius V. als der letzte der kanonisirten Päpste die Reihe schliefsen. — Gegen einander gestellt werden diese Heiligenpaare vorzüglich die für sie bestimmten Stellen ausfüllen und die aus den Ecken ausgehenden dekorativen Rankenzüge, welche das späte Mittelalter so sehr liebte und zu so glänzender Entfaltung gebracht hat, sind sehr geeignet, die Zwickel zu füllen und den Grund zu beleben. Die rechts und links anschliefsenden Dreiecksfelder sind wie geschaffen, um, je nach ihrer Höhen- oder Breitenlage, Ganz- oder Halbfiguren von Engeln aufzunehmen, welche wohl am besten die instrumenta missae, also das für die Feier der hl. Messe erforderliche Altargeräth tragen, für deren Auswahl auch den hierarchischen Graden, denen jene zur Seite stehen, Rechnung getragen werden könnte. Auch hier leistet das aus den Rosetten sich entwickelnde Rankenspiel die besten Dienste der Einfassung und Raumfüllung, so dafs der ganzen Decke ein vortrefflicher Wechsel strenger und spielender Linien, eine aus-

gezeichnete dekorative Wirkung angekündigt werden darf, zumal, wenn die Töne von den Seiten zur Mitte hin immer heller gewählt und so den Eindruck einer ganz schwachen Wölbung hervorrufen würden.

Für die in dem Mittelraum aufzustellenden Bänke, die gegenüber den bereits vorhandenen als cura posterior bezeichnet werden dürfen, ergibt sich die Lösung leicht, und wenn eine kleine Kanzel begehrt werden sollte, so wird auch diese unschwer zu beschaffen sein in der Form eines Quadrats, oder Sechseckes, welches von der Seite des Chores zugänglich, kurz vor dem Auftritt zu demselben, an der Evangelienseite aufzustellen wäre.

Möge der mit so viel Liebe wie Geschick gedachte und gemachte Plan bald seine Ausführung finden zur Erbauung u. Belehrung in dem Raume, für den er ausgearbeitet ist, zugleich zur Anregung und Nachahmung für Andere! Schnütgen.

Bücherschau.

Rom und die Campagna von Dr. Th. Gsell Fels. Fünfte Auflage. Bibliogr. Institut. Leipzig 1901. (Preis 13 Mk.)

Die neue Auflage des altbewährten, namentlich für den Kunstinteressenten ungemein nützlichen Führers weist der letzten, vor 6 Jahren erschienenen gegenüber einen Zuwachs von mehreren Karten, Plänen, Ansichten auf, die zu den besonderen Vorzügen des Buches gehören, sowie von 24 Spalten Text. Diese kommen vor Allem der Bereicherung zu gut, welche die Sammlungen durch antike Funde, die Kunstwissenschaft durch die immer stärker betriebenen Ausgrabungen, zumal die des letzten Jahres auf dem Forum Romanum, erfahren haben. Aufser ihnen haben auch die mancherlei Veränderungen in den Museen, den Palästen u. s. w. eingehende Berücksichtigung erfahren, so dafs dem Buche Alles eignet, was man von einem Führer auf der Reise, wie von einem Informator zu Hause nur verlangen kann für die in kunsthistorischer Hinsicht merkwürdigste Stadt der Welt. R.

Cosmos catholicus. Le monde catholique. Grande revue catholique illustrée.

Diese zu Rom zweimal monatlich in italienischer und französischer Sprache erscheinende Zeitschrift unternimmt mit ihrem III. Jahrgang einen Eroberungszug in Deutschland, indem sie die „Gesellschaft für christliche Kunst" in München, Karlstrafse 6 mit ihrer Vertretung betraut. Sie besorgt das Jahres-Abonnement für Mk. 19,20 (das vierteljährliche für Mk. 5,60), und die Empfehlung, mit der sie die Versendung des I. Heftes begleitet, erscheint begründet. Das farbige Titelblatt ist ansprechend, die Ausstattung vornehm, sowohl in typographischer, wie in illustrativer Hinsicht, der Text anregend und offenbar sehr universell gestimmt, also darauf eingerichtet, über das christliche Leben Bericht zu erstatten, wie es namentlich in wissenschaftlicher und sozialer Beziehung in allen Kulturländern sich entfaltet. Dafs der hl. Vater diesem Unternehmen sein besonderes Wohlwollen widmet, beweist die lateinische „Hymne au Christ-Rédempteur", womit dieser Jahrgang beginnt. Daran schliefst sich „Le Monument du Divin Rédempteur au Vatican" mit einer Abbildung der vom Bildhauer César Aureli geschaffenen grofsen und wuchtigen Statue. Der Artikel über „Les congrès Internationaux des Savants Catholiques" und „Le congrès de Munich Settembre 1900", bringt hochgemuthete allgemeine Erörterungen und nähere Angaben über den Münchener Kongrefs, dessen Eröffnungssitzung unvollkommen abgebildet ist. „Une Ambassade Russe à Rome au XVII. siècle", um mit Papst Clemens X. eine Allianz gegen die Türken zu erreichen, bringt interessante Mittheilungen und Abbildungen. „La fermeture de la Porte Sainte" ist von Maler Cingolani dargestellt, das neueste Bild Leo XIII. und des Kardinals Rampolla von Philippe Laszló gut reproduzirt, und in dem Artikel „Pour la maison de Goldoni" beweist Monaldi, dafs auch dieser literarische Genre vertreten sein soll. — Das Programm ist weit gefafst, der Kreis der Mitarbeiter grofs und auserlesen, der Illustrationsapparat leistungsfähig, besonders verlockend endlich die Ankündigung, dafs aus dem Vatikan die kostbarsten Kunstgegenstände dargeboten werden sollen. Manchen deutschen Leser mag der französische Text reizen, viele die Zuversicht beruhigen, dafs diese Zeitschrift trotz ihres weiten Rahmens nichts Verfängliches bringen wird. B.

Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters von Georg Swarzenski. 228 S. mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln in grofs 4⁰. Leipzig, Hiersemann 1901. (Preis 75 Mk.)

Karl der Grofse wohnte oft in Regensburg, wo Ludwig der Deutsche sich einen Palast baute und die folgenden deutschen Karolinger residirten. König Arnulf schenkte dem Abt-Bischof von St. Emmeram jenen kostbaren goldenen Thurm, den die reiche Kapelle zu München besitzt, und Karls des Kahlen goldenes Evangelienbuch. Der hl. Wolfgang trennte 975 die Abtei St. Emmeram vom Bisthum und gab ihr in Ramwold einen eigenen Abt. — Swarzenski beschreibt zuerst die in karolingischer Zeit dort geschriebenen, nur mit einfachen Initialen im Stile der Schule von Tours ausgestatteten Handschriften, zeigt, wie Ramwold den Codex aureus restaurirt habe, und bespricht dann zwei nur mit Ornamenten und zwei mit einfachen Bildern verzierte Codices der Regensburger Schreibstube, denen als höchste Blüthen Heinrichs II. Sakramentar zu München, dessen Evangelien-

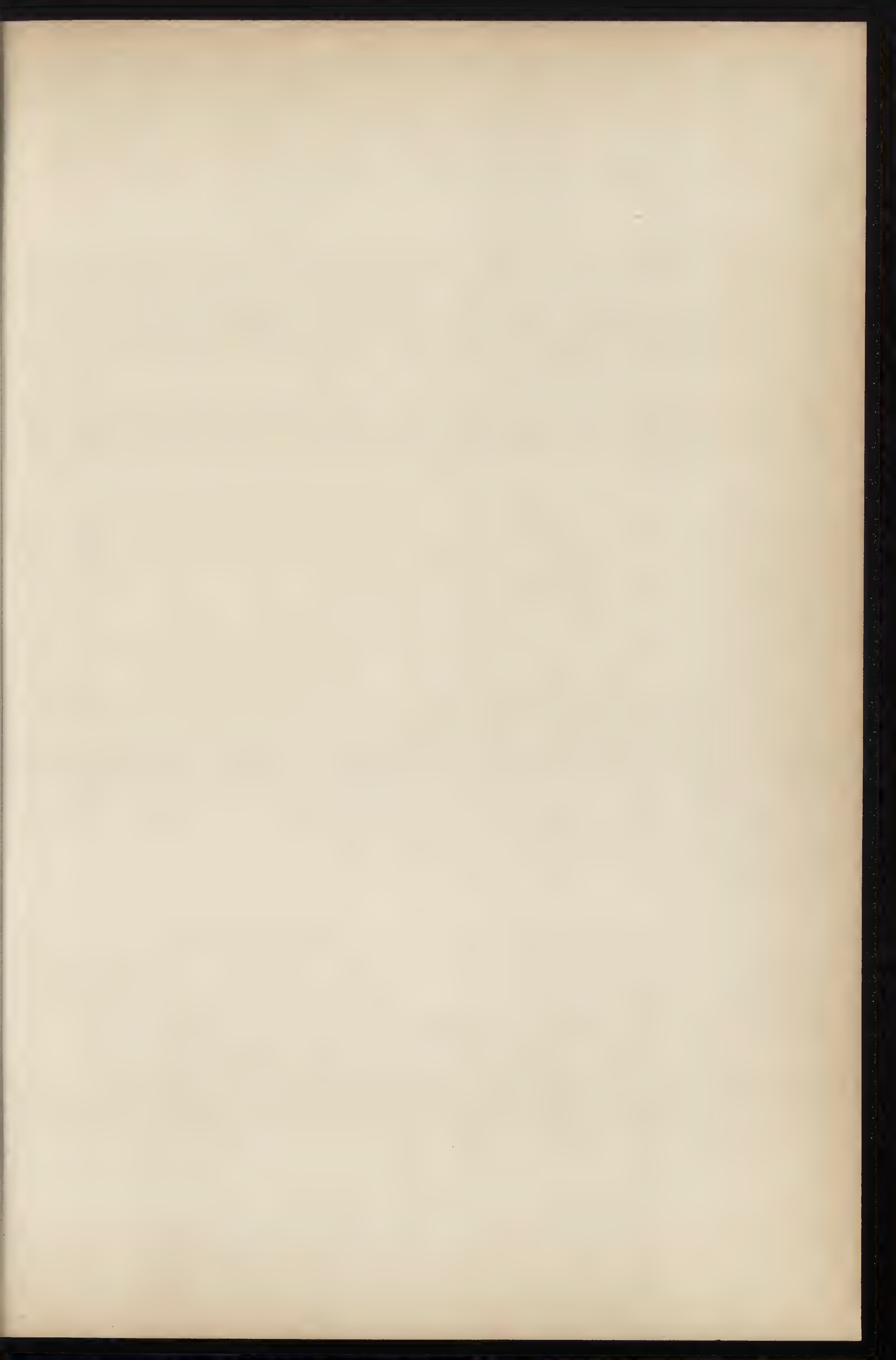
buch in der Vatikana und das berühmte Buch der Uta folgen. Auch zwei um die Mitte des XI. Jahrh. ausgemalte Perikopenbücher zu München und Salzburg werden der Regensburger Schule zugewiesen, welche in dem zu Krakau ruhenden, am Ende des genannten Jahrhunderts vollendeten Evangeliar Heinrichs IV. endet. Der Verfasser verdient wegen seiner eingehenden Kenntnifs der illustrirten Handschriften des frühen Mittelalters grofses Vertrauen. Er hat das weit verstreute, auf Regensburg bezügliche handschriftliche Material mit grofser Mühe vollständig gesammelt, eingehend beschrieben und geordnet, also einen werthvollen Beitrag geliefert zur Würdigung der Anfänge unserer deutschen Kunst. Seine Lichtdrucke bieten werthvolle Proben zur Bereicherung der Kenntnifs der Ikonographie und Malerei. Den Glanzpunkt des Buches bildet die meisterhafte Beschreibung und Würdigung des herrlichen Buches der Aebtissin Uta von Niedermünster, eine der höchsten Leistungen der deutschen Buchmalerei. Einige Ausstellungen, welche den Werth der schönen Publikation im Wesentlichen nicht schmälern, wird Rezensent in einer ausführlichen Besprechung an einem andern Orte darlegen. Steph. Beifsel.

Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst. Von Johann Sörensen S. J. Mit 2 Farbendrucken und 92 Abbildungen auf 40 Tafeln. Herder, Freiburg 1901. (Preis 6 Mk.)

Dieser IV. Theil der „Kunstlehre" darf als eine Aesthetik der bildenden Künste, mit Ausnahme der Baukunst (welcher der V. und letzte Theil gewidmet sein wird), vielmehr noch als ihres künstlerischen Schaffens bezeichnet werden, insoweit dasselbe seine leitenden Gesichtspunkte der Vernunft und Erfahrung entnimmt. Die Eintheilung in die beiden Hauptgruppen der Malerei und der Bildnerei nebst schmückenden Kunst, also des Kunstgewerbes, ergab sich von selbst, wenn der Verfasser aus dem letzteren nicht eine eigene Gruppe bilden wollte, wovon der von ihm mit Recht betonte künstlerische Charakter desselben ihn abgehalten hat. Innerhalb dieser herkömmlichen Eintheilung entfaltet der Verfasser aber eine sehr beachtenswerthe Eigenart, die den trotz seiner Vorliebe für die Tradition selbstständigen Forscher zeigt, der den alten wie den neuen Kunstwerken gegenüber sein eigenes Urtheil zur Geltung bringt und hierbei keinen Schwierigkeiten aus dem Wege geht, auch denjenigen nicht, die durch die modernen Prätentionen gestellt werden. Nachdem er den Begriff der Malerei analysirt hat, behandelt er sie nach ihren drei Elementen Raum, Farbe, Körper, und widmet hierbei der Linear- und Luftperspektive, sowie der Harmonie der Farben eine eingehende Prüfung, um bei der Einzelfigur der Gestalt und Ausdrucksschönheit, bei der Gruppe der Anordnung der Massen und des Ausdrucks die Hauptaufmerksamkeit zu schenken. Bei den Arten der Malerei: Porträt, Historienmalerei, Genremalerei, Landschaftsmalerei, wird die zweite mit Recht am umfänglichsten behandelt, weil bei ihr sehr einschneidende Fragen sich aufdrängen, wie die Auffassung des „Nackten" und die religiöse Kunst, denen der Verfasser eine sehr objektive, daher belehrende und überzeugende Untersuchung widmet. Die eigentliche Bildnerei wird kurz abgemacht, indem nur ihr Wesen festgestellt, die Statue hinsichtlich ihrer äufseren Anordnung und ihres Ausdruckes vorgenommen wird. Desto ausführlicher wird die schmückende Kunst erörtert, deren Wesen dargelegt und deren Gliederung in Schmuck der Kirche, der Wohnung, der Person begründet wird. Diese Gliederung ist originell und bietet dem Verfasser, obwohl er mehrfaches Hinübergreifen der einen Gruppe in die andere nicht zu verhüten vermag, jedenfalls den Vortheil, dafs er alles unterzubringen versteht, was ihm auf dem Herzen liegt. Der erste Abschnitt, welcher den Schmuck der Kirche prüft, die Grundsätze für ihre Ausmalung, die Mosaik- und Glasmalerei, den plastischen Schmuck, enthält viele, auch praktisch beachtenswerthe Winke, und auch dem folgenden, der für das Zimmer, den Hausrath, den Garten Grundsätze aufstellt und Anweisungen ertheilt, fehlt es nicht an einschneidenden guten Gedanken. Der letzte Abschnitt über die persönliche Kunst erscheint mehr als ein Anhängsel trotz seines Umfangs, bietet aber in Bezug auf die Goldschmiedekunst und das Email, Gemmen, Siegel und Münzen, endlich die graphischen Künste so viele eigene, aus vielfachen Beobachtungen, namentlich auch technischer Art gewonnene Anschauungen und Belehrungen, dafs man ihn auch in dieser Form nicht entbehren möchte, in welcher er unter allen Umständen zu den vorhergehenden Kapiteln bedeutsame Ergänzungen bringt. Zahlreiche, dem antiken, mittelalterlichen, namentlich dem neuen und neuesten Bilderkreise entnommene, auf eigenen Tafel angebrachte, daher nicht so unmittelbar wirkende Illustrationen haben nur den Zweck, die Ideen und Theorien des Verfassers zu erläutern und zu begründen, und dafs er dafür die nächstgelegenen Beispiele zumeist bevorzugte, mag zuweilen die Beweiskraft steigern, wenigstens manchen Lesern erleichtern. Tiefe Studien, reiche Kentnisse, durch sie gewonnene eigene Gedanken sind in diesem anregend geschriebenen Buche niedergelegt, welches auch mancherlei Aufklärung bietet über viele die tastende Gegenwart beschäftigende Fragen und Probleme Schnütgen.

K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg. Deutsche und österreichische Bibliothekzeichen Ex-libris. Stuttgart. Julius Hoffmann 1901. 8°. (Pr 12,50 Mk.)

Das Buch entspricht den Erwartungen, die man an seinen Verfasser, den Besitzer der gröfsten Exlibris-Sammlung Deutschlands, stellen durfte. Der Herr Graf, der seit vielen Jahren unermüdlich auf diesem Lieblingsgebiete forscht und schon viel in Zeitschriften veröffentlicht hat, fafst in diesem mit an 300 Abbildungen ausgestatteten Buch seine vielseitigen Kenntnisse zusammen. Urspünglich im Auftrag eines englischen Verlegers geschrieben, erscheint es gleichzeitig und ein wenig erweitert in deutscher Sprache. Die Herstellung, Geschichte und die neueste Entwickelung des Bibliothekzeichens werden uns eingehend erläutert und eine aufserordentlich weitgehende Aufzählung von Ex-libris sowie deren Zeichnern gegeben. Die Leser unserer Zeitschrift dürften sich besonders für das starke IX. Kapitel (60 Seiten, 28 Abbildungen) »Ex-libris von Klöstern und Geistlichen, XV.—XIX. Jahrhundert« interessiren. Dr. H. W. S.



Altniederländisches Gemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Augustinus.





Abhandlungen.

Altniederländisches Gemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Augustinus.

Mit Lichtdruck (Tafel V).



em hier beigegebenen scharfen Lichtdruck liegt eine ganz neue Aufnahme Braun's in Dornach von dem Gemälde zu Grunde, welches vor nahezu Jahresfrist aus Pariser Privatbesitz in eine Kölner Sammlung gelangte. Dasselbe ist 1,48 *m* breit, 1,32 *m* hoch und aus Eichenbrettern zusammengefügt, welche oben, unten und in der Mitte durch Holznägel derart auf den Querleisten und dadurch aneinander befestigt sind, dafs die Spuren derselben unter der Farbe überall bemerkbar, eine seltsame und seltene Art der Zusammensetzung, wie sie auch an dem herrlichen Bilde des Hugo van der Goes begegnet, welches vor Kurzem aus dem alten Klostermuseum von Maria Novella in die Uffizien zu Florenz gelangt ist. Die auffallende Dreitheilung des Bildes, welche durch zwei schlanke Säulen bewerkstelligt ist, den Abgrenzungslinien für den Chor, in dem die bedeutungsvollste Mittelszene sich vollzieht, weist den Gedanken zurück, als ob dasselbe Flügel gehabt habe. Es bleibt daher auch zweifelhaft, ob es als Altaraufsatz gedient habe. Vielleicht war es als Devotionsbild bestimmt für ein Augustinerkloster, denn die fünf Szenen, die es darstellt, sind dem Leben, und zwar dem Priesterleben des hl. Bischofs und Kirchenvaters Augustinus entnommen, so dafs die Erlebnisse seiner Jugend, (aber auch verschiedene Ereignisse seines Alters), die in anderen cyklischen Darstellungen seines Lebens mit besonderer Vorliebe behandelt sind, hier ganz fehlen, während die hier gewählten merkwürdigerweise nicht vertreten sind in den berühmten 17 Wandgemälden von Benozzo Gozzoli, dem bedeutensten Schüler Fiesole's, welche in S. Agostino zu S. Gimignano das Leben des Heiligen vorführen. Zwei der auf unserem Bilde gewählten Darstellungen sind in den beiden schmäleren Nebenfeldern untergebracht, die nur scheinbar den Eindruck von Seitenschiffen machen. Ihre dem Mittelfeld gegenüber geringere Breite empfahl die Uebereinanderordnung von zwei Szenen, von denen die obere, schon der besseren Gruppirung wegen, aber auch aus perspektivischen Rücksichten in kleineren Dimensionen gehalten sein mufsten. Die obere Szene im linken Felde, in das Innere eines Rundbaues mit Kuppelbekrönung versetzt, stellt die Priesterweihe des hl. Augustinus dar, dem sein Bischof Valerius in Hippo die Hände salbt unter der Assistenz von zwei Klerikern. Darunter erscheint der hl. Augustinus als Prediger, zu dessen Füfsen auch sein Bischof sitzt, der, griechischen Ursprungs und der lateinischen Sprache minder kundig, dem Heiligen die Predigt zu übertragen pflegte. Diese mag vornehmlich gegen die drei grofsen Häresieen gerichtet gewesen sein, als deren Vertreter vielleicht die drei Männer im Hintergrunde gedeutet werden dürfen. — Die Hauptaufmerksamkeit nimmt die Mittelszene in Anspruch mit der Bischofsweihe bezw. Inthronisation. Zwei Bischöfe, ohne Zweifel Valerius von Hippo und Aurelius von Karthago, halten mit beiden Händen die Mitra über dem vor dem Altare sitzenden Neoconsecratus, den ringsum Zeugen und Offizianten des feierlichen Aktes umstehen. Dieser vollzieht sich vor einem glänzenden Flügelschrein, über dem, vor dem Mittelfenster, ein Klappaltärchen paradirt, von je zwei vornehmlich in Silber gemalten Fenstern flankirt. — Das rechte Feld zeigt den Heiligen unten als Lehrer innerhalb einer aufmerksamen, wohl aus Pelagianern, nicht aus Donatisten, bei denen Bischöfe nicht fehlen würden, bestehenden Korona unter einem Dach, darüber die bekannte, hier in eine Wasserlandschaft verlegte Legende, wie ein am Meere spielendes Knäblein dem grübelnden Heiligen einen bedeutungsvollen Wink ertheilt, dessen Zeugen fünf Ordensgenossen des Heiligen sind. Sie erscheinen in der Ferne auf einer Landzunge und im Hintergrunde markiren Thürme die Küstenstadt Hippo.

Beansprucht das Bild schon eine besondere Bedeutung durch den Reichthum an Szenen und durch den Reiz, mit dem sie gruppirt sind,

so noch mehr durch die ganz ungewöhnliche Fülle der mit der gröfsten Sorgfalt durchgeführten architektonischen und ornamentalen Details, und diese werden noch überboten durch die scharfe Charakterisirung und die für diese Zeit fast beispiellose Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Farben.

Offenbar liebte der Meister, nach dem Vorbilde der altflandrischen Maler, in ganz besonderem Maafse die ornamentalen Einzelheiten, wie sie ihm hier durch Fenster und Altar, durch die bischöflichen Insignien und das Altargeräth in ausgiebigstem Maafse geboten waren. Die fünf Fenster, von denen das mittlere nur in seinem obersten Theil sichtbar ist, sind zweitheilig und mit ganz bescheidener Mafswerkbekrönung versehen. Der sie beherrschende Silberton, der ihren Grisaillecharakter wiedergeben soll, daher für diesen einen geradezu mustergültigen Werth hat, ist so charakteristisch, dafs man versucht sein könnte, den Meister danach zu benennen. Die Verkündigung ist auf dem ersten dargestellt, unter Baldachinen, je ein Heiligenpaar, z. B. die beiden hl. Johannes, auf den folgenden, und in den Sockeln sind vier Wappen angebracht, die bisher zwar den Deutungsversuchen widerstanden haben, hoffentlich aber dennoch zur Ermittlung der Stifter, sowie des Klosters führen, dem die Widmung galt. In den Fenstern, welche (in der Anordnung und Technik den in Ehrenstein erhaltenen Chorfenstern [Bd. IX, Sp. 70/71] sehr verwandt) die genaueste Kenntnifs der Glasmalerei, auch ihrer Technik voraussetzen, zugleich so täuschend wirken, dafs man meint, durch sie das Licht einfallen zu sehen, haben ausgesprochene Farben nur an einigen Sockeln, Bekrönungen, Hintergründen Platz gefunden, ganz schwache Lasurtöne, die eine herrliche, fast emailartige Wirkung üben, an verschiedenen Futterumschlägen der Gewänder. — Diesen Silbertönen gegenüber, die in ähnlicher, noch stärkerer Betonung auf dem Tiefenbrunner Altar des Malers Lucas Moser von Weil aus dem Jahre 1431 begegnen, kommen um so glänzender zur Geltung die beiden Klappaltäre, die von Gold strahlen und deren zahlreiche Figuren nur mit einigen zum Theil recht kräftigen Lasurfarben illuminirt sind. Dafs dieselben vorhandenen Exemplaren direkt nachgebildet sind, ergibt sich nicht nur aus der Treue der Gesammt- und Detailformen, sondern namentlich aus dem Umstande, dafs sie in stilistischer Hinsicht die Darstellungen des Bildes selber an Alter überragen, denn dafs die Madonna, welche die Mittelnische des Hangealtärchens schmückt und an der ihrer Gröfse wegen die Formen um so besser erkennbar sind, bis zur Mitte des XV. Jahrh. zurückreicht, kann keinem Zweifel unterliegen. Dieses Devotionsschreinchen mit seinem reich entwickelten Baldachin und mit den Doppelklappen, welche die Nische an den Seiten wie vorn zu schliefsen vermögen, ist so klar und richtig gezeichnet, so zutreffend mit Lasurfarben bemalt, dafs es für einen tüchtigen Bildhauer eine so verlockende wie leichte Aufgabe sein würde, es nachzubilden. Dasselbe gilt von dem Hauptaltar, insoweit er nicht durch die Figuren verdeckt ist, für welche er den Goldgrund bilden soll, daher auch, von wenigen Lasurtönen abgesehen, ganz vergoldet ist, sogar mit Einschlufs des Rahmenwerkes, welches sonst dunkler gefärbt zu sein pflegt.

Mit derselben Treue und Liebe sind hier die Geräthe, Gewebe, Stickereien behandelt, die offenbar vorhandenen Gegenständen mit gröfstem Verständnifs und Geschick nachgebildet sind, so dafs Goldschmiede und Stickerinnen hier Vorlagen ersten Ranges finden. Die beiden, den bischöflichen Konsekratoren gehörenden Vortragkreuze, die hinter dem Altar aufragen, die beiden in den Einzelheiten sehr verschieden gestalteten Krummstäbe in den Händen der Diener, die Pollen, welche der stehende Akoluth trägt, Weihkessel, Rauchfafs, Schiffchen, die zu Füfsen des Neukonsekrirten auf dem Fliesenboden von Marmor stehen, sind ganz genaue Kopien spätgothischer Geräthe und so einfach in der Form, so edel in den Verhältnissen, dafs ihre Nachbildung auf's wärmste empfohlen zu werden verdient mit Einschlufs des Farbenwechsels von Silber und Gold, wie des Edelsteinschmuckes. — Die grofsgemusterten Sammet- und Goldbrokate der Dalmatiken, wie sie der spätgothischen Textilindustrie in Flandern so geläufig waren, sind so genau wiedergegeben, dafs ein Kunstweber sie zu kopiren vermöchte, wie den eigenartig dessinirten Behang an der Kanzel des Predigers. Die Figurenstickereien an dem Kaselkreuz des Konsekrirten, die Stäbe an dem Chormantel des der Predigt zuhörenden Bischofs, wie die Ornamente von sämmtlichen fünf Mitren sind in Form und Farbe hinsichtlich der gestickten wie

der steingefafsten Theile mit solcher Subtilität wiedergegeben, dafs ihre Reproduktion einer geübten Hand keine besonderen Schwierigkeiten bietet. Sehr lehrreich sind dabei die Schnitte und Ausstattungen der einzelnen liturgischen Gewänder, welche in dieser Epoche den Höhepunkt kleidsamer Schönheit und feierlicher Wirkung erreichten. Hierzu trägt wesentlich die Mannigfaltigkeit und Pracht der Farben bei, in welchen der Meister eine ganz ungewöhnliche Virtuosität entfaltet. Seine Palette weist die verschiedensten Nüancirungen von Roth auf, vom milden Carmoisin bis zum reinen Mennig, leuchtende und doch nicht herausfallende Töne, mehrere Abstufungen von Blau ohne jede Vordringlichkeit des so selten richtig getroffenen Violett, und grüne Lasuren, die ungemein lebhaft und doch nicht schreiend sind. Dazu verfügt er über Farbenzusammenstellungen, die von vornherein bedenklich erscheinen möchten, und doch durchaus harmonisch wirken, wie an den Röcken der beiden Stabträger. Der rechte hat rothen Rock mit grüner Einfassung, darunter hellblaues Wams und dunkelblaue Weste, und diese Töne stehen unvermittelt neben einander. Fast noch frappanter ist die Nebeneinanderstellung von Braun, Blau, Grün am Kostüm des andern Stabträgers. Auch koloristische Kunststücke, die als der späteren Zeit vorbehalten gelten, wie das durchschimmernde Roth unter dem Rochette des Predigers, durfte der Künstler wagen, der zugleich den grauen Grundton des Kircheninnern und sonstiger Hintergründe so zu stimmen wufste, dafs durch ihre Neutralität die richtigen Gegensätze geboten werden.

Dafs er dazu eine poëtische Natur besafs, beweist die reizende Landschaft am Meer, das Vöglein in der Dachluke darunter, das Hündlein am Fufse der Kanzel und manches Andere, vor allem die feierliche Ruhe, welche trotz der Aktion in der an sich lebendigen Szene, das Ganze beherrscht.

Und wie innig ist sein Empfinden, wie überzeugend sein Schildern! Der hl. Augustinus legt in den Blick und die Bewegung beim Predigen die ganze Wärme seines Herzens, während einige der Zuhörer die gespannteste Aufmerksamkeit verrathen. — Als eine erhabene Ceremonie, bei der hoher Ernst walten soll ohne allzu pointirte Andacht, erscheint die Inthronisationsfeierlichkeit, während wiederum die Lehrszene die vollste Versenkung in den Gegenstand des Vortrags, die souveräne Beherrschung zum Ausdruck bringt.

Die Köpfe verrathen einen grofsen Realismus, so dafs aus jedem das Modell hervorleuchtet, aber in der Milderung, die durch Darstellung und Gesammtwirkung gefordert wird.

Trotz dieser hervorragenden und charakteristischen Eigenschaften spricht unser Bild dennoch hinsichtlich seines Ursprungs keine so bestimmte Sprache, dafs der Name des Meisters mit Sicherheit angegeben werden könnte. In seinem früheren Besitze galt es als Dirk Bouts und an seiner neuen Stätte wurde es anfangs für Gerard David angesprochen. So unverkennbar jedoch auch der Einflufs der altflandrischen Schule ist und namentlich in den Details sich zu erkennen gibt, die rundlichen Köpfe, die etwas gedrungenen Gestalten, die ganze realistische Behandlung führen doch mehr nach Holland hin, so dafs auf eine gewisse Verwandtschaft mit der von der Berliner Gallerie erworbenen Auferweckung des Lazarus, welcher die Bezeichnung Ouwater (Harlem) trägt, hingewiesen werden konnte. In Wirklichkeit kommt dieser Darstellung unser Bild nahe, welches sie indessen durch stärkere Betonung des Porträtartigen und durch gröfsere Feinheit übertrifft, z. B. in der Bildung der Hände, obwohl diese auf letzterem von ungleicher Güte sind. Ob das Bild in Harlem entstanden, mit dessen Hauptmeister Jan Joest es keinerlei Verwandtschaft zeigt, ob sein Meister vielmehr im südlichen Brabant, oder am Niederrhein zu suchen ist, vermag ich mit Hülfe des mir vorliegenden Vergleichsmaterials nicht festzustellen. Unter den am Niederrheine von holländischen und westfälischen Meistern ausgeführten Gemälden dieser Zeit, also unmittelbar nach 1500, habe ich bisher keines gefunden, welches dem vorliegenden ebenbürtig erschiene hinsichtlich der Bravour, mit der namentlich die Köpfe behandelt, sowie bezüglich der Kühnheit, mit der die Farben zusammengestellt sind. Für die niederrheinischen Meister um die Wende des XV. Jahrh. bis in das zweite und dritte Jahrzehnt des XVI. fehlt es an eigentlichen Sammelstätten und die einzelnen Künstlerindividualitäten sind bisher nicht mit hinreichender Schärfe geprüft worden, um mit Bestimmtheit einzelne Bilder und Gruppen beanspruchen zu können. **Schnütgen.**

Zur Geschichte der abendländischen Klosteranlage.

(Mit 7 Abbildungen.)

IV. Die Cluniacenser.



ie Anlage, die wir in Gemeticum, St. Gallen und Fontanella finden, treffen wir in sehr ähnlicher Weise wieder bei den reformirten Benediktinern, bei den Cluniacensern und deren deutschem Zweige, den Hirsauern. Die Bedeutung, welche die Cluniacenser und die Hirsauer in der Geschichte der Baukunst gewonnen haben, ist im Allgemeinen bekannt. v. Schlosser hat denn auch mit Recht den Nachrichten, welche wir über die Klosteranlage dieser Kongregation besitzen, grofsen Werth für die Feststellung des Schemas der Claustralanlage im X. Jahrh. beigemessen. Wenn er die aus der ersten Hälfte des XI. Jahrh. stammende Bauvorschrift des Cluniacenserklosters Farfa im Sabinergebirge auf die Bauten des burgundischen Mutterklosters Cluny im X. Jahrh. zurückführt und somit als typisch für die Klosterdisposition der Cluniacenser feststellt, so hat er die historische Bedeutung derselben völlig richtig erkannt.[29] Weniger glücklich aber ist er in dem Versuche, das Planschema des Klosters Farfa oder vielmehr des Klosters Cluny, wie es unter Abt Odilo von Cluny bestand, auf Grund der Bauvorschrift der Disciplina Farfensis zu rekonstruiren. Zu einem solchen Versuche bedarf es einer eingehenderen Berücksichtigung der Klosterarchitektur, vor allem der Hirsauer

[29]) Die Bauordnung lautet nach der Ausgabe in Mon. Germ. SS. XI, 546 (nach einem Codex von Farfa, XI. Jahrh.), mit Weglassung einiger für uns hier bedeutungslosen Detailbeschreibungen: De positione seu mensuratione officinarum. Ecclesiae longitudinis 140 pedes, altitudinis 43, fenestre vitreae 160. Capitulum vero 45 pedes longitudinis, latitudinis 34, ad orientem fenestre 3, contra septentrionem 3, contra occidentem 12 balcones, et per unumquemque afixe in eis duo columpnae. Auditorium 30 pedes longitudinis. Camera vero 90 pedes longitudinis. Dormitorium longitudinis 160 pedes, latitudinis 34, omnes vero fenestre vitreae quae in eo sunt 97, et omnes habent in altitudine staturam hominis, quantum se potest extendere ad summitatem digiti, latitudinis vero pedes duo et semissem unum; altitudinis murorum 23 pedes. Latrina 70 pedes longitudinis, latitudinis 23.... Calefactorium 25 pedes latitudinis, longitudinis eademque mensuram. A ianua ecclesiae usque ad hostium calefactorii pedes 75. Refectorium longitudinis pedes 90, latitudinis 25, altitudinem murorum 23, fenestrae vitreae quae in eo sunt ex utraque parte 8, et omnes habent altitudinis pedes 5, latitudinis 3. Coquina regularis 30 pedes longitudine, et latitudine 25. Coquina laicorum eademque mensura. Cellarii vero longitudo 70, latitudo 60 pedes. Aelemosynarum quippe cella pedes latitudinis 10, longitudinis 60 ad similitudinem latitudinem cellarii. Galilea longitudinis 65 pedes, et duae turrae sunt ipsius galileae in fronte constitutae, et subter ipsas atrium est, ubi laici stant, ut non impediant processionem. Ad porta meridiana usque ad portam aquilonariam pedes 280. Sacristiae pedes longitudinis 58 cum turre quae in capite eius constituta est. Oratorium sanctae Mariae longitudinis 45, latitudinis 20, murorum altitudinis 23 pedes. Prima cellula infirmorum latitudinem 27 pedes, longitudinem 23. cum lectis octo, et sellulis totidem in porticum iuxta murum ipsius cellulae deforis, et claustra predicte cellulae habet latitudinis pedes 12. Secunda cellula similiter per omnia est coaptata. Tertia eodemque modo. Similiter etiam et quarta. Quinta sit minori, ubi conveniant infirmi ad lavandum pedes die sabbatorum, vel illi fratres qui exusti sunt, ad mutandum. Sexta cellula preparata sit, ubi famuli servientes illis levent scutellulas et omnia utensilia. Iuxta galileam constructum debet esse palatium longitudinis 135 pedes, latitudinis 30, ad recipiendum omnes supervenientes homines, qui cum equitibus adventaverint monasterio.... In fronte ipsius sit alia domus longitudinis pedes 45, latitudinis 30; nam ipsius longitudo pertingant usque ad sacristiam, et ibi sedeant omnes sartores atque sutores, ad suendum quod camerarius eis precipit.... Nam inter istam mansionem et sacristiam atque aecclesiam necnon et galileam sit cimiterium, ubi laici sepeliantur. Ad porta meridiana usque ad portam septentrionalem contra occidentem sit constructa domus longitudinis 280 pedes, latitudinis 25, et ibi constituantur stabule equorum per mansiunculas partitas, et desuper sit solarium, ubi famuli aedant atque dormiant, et mensas habeant ibi ordinatas longitudinis 80 pedes, latitudinis vero 4, et quotquot ex aventantibus non possunt reficere ad illam mansionem quam superius diximus, reficiant ad istam; et in capite istius mansionis sit locus aptitatus, ubi conveniant omnes illi homines, qui absque equitibus deveniunt, et caritatem ex cibo atque potum, in quantum convenientia fuerit, ibi recipiant ab elemosynario fratre. Extra refectorium namque fratrum 60 pedum in capite latrinae sint criptae 12 et totidem dolii praeparati, ubi temporibus constitutis balnea fratribus preparentur. Et post istam positionem construatur cella novitiorum, et sit angulata in quadrimodis, videlicet prima ubi meditent, in secunda reficiant, in tertia dormiant, in quarta latrina ex latere. Iusta istam sit depositam alia cella, ubi aurifices vel inclusores seu vitrei magistri conveniant ad faciendam ipsam artem. Inter criptas et cellas novitiorum atque aurificum habeant domum longitudinis 125 pedes, latitudinis vero 25, et eius longitudo perveniat usque ad pistrinum. Ipsum namque in longitudinem cum turre quae in capite eius constructa est, 70 pedes, latitudinis viginti.

Denkmäler, und der Hirsauer Regel. Meine Forschungen über die Hirsauer Bauschule und eine Reihe anderer Klöster führten mich dazu, ebenfalls einen Versuch zur Rekonstruktion des Planschemas von Farfa zu machen. Ich lege denselben hier vor (Abb. 2). Wer meinen Versuch mit dem v. Schlosser'schen vergleicht, wird sofort erkennen, dafs beide zu grundverschiedenen Resultaten kommen. v. Schlosser legt das Claustrum an die Nordseite der Klosterkirche. Kapitelsaal, Auditorium und Camera ordnet er an der westlichen, Almosenzelle, Keller und Refektorium an der nördlichen, das Dormitorium an der östlichen Seite des Kreuzganges an. Das Palatium sucht er westlich vor der Vorhalle der Klosterkirche, die Sakristei isolirt südlich der Klosterkirche, durch den Laienfriedhof von dieser getrennt. Die

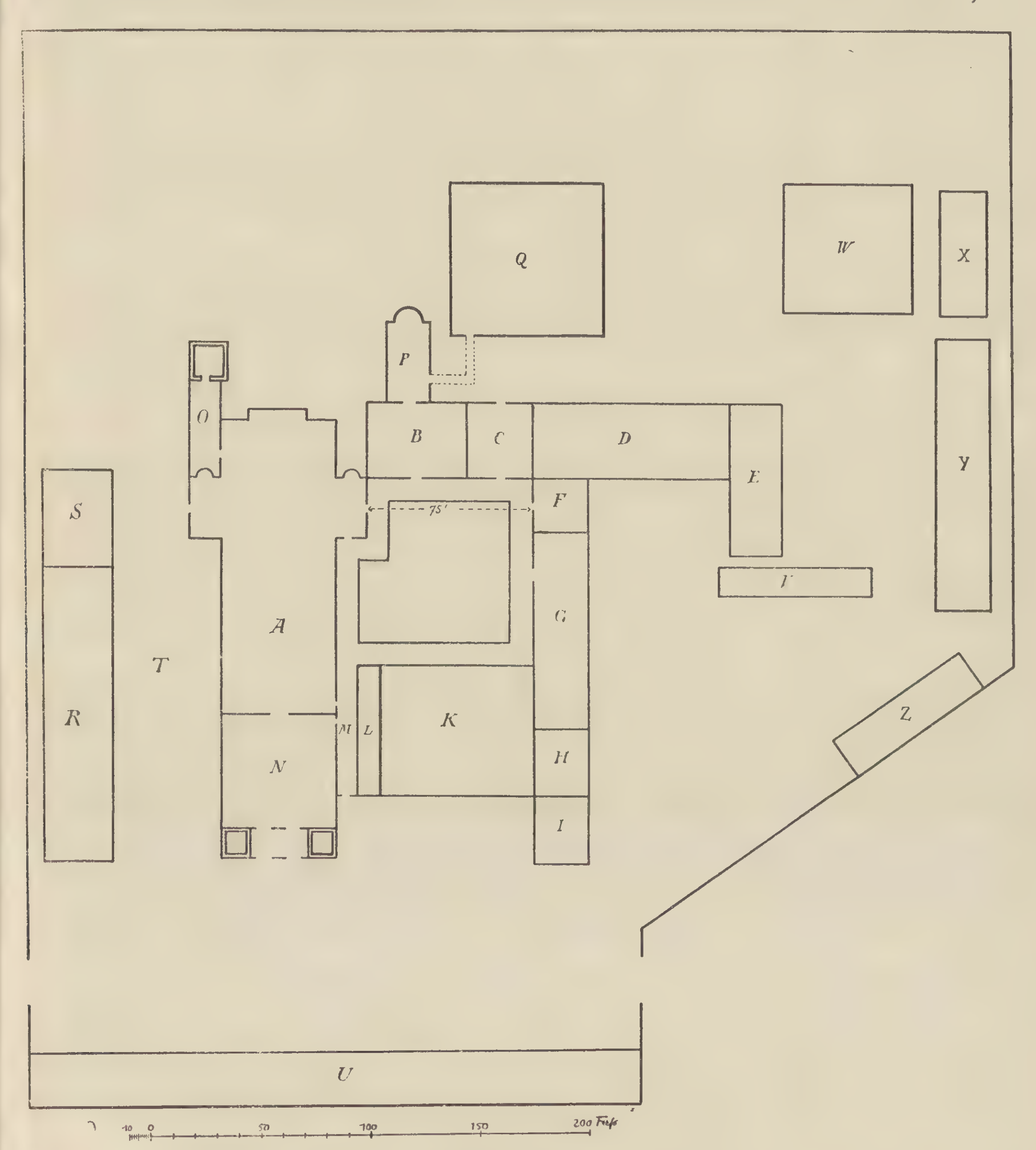


Abb. 2. Rekonstruktion des Planschemas von Farfa.

A. Klosterkirche. B. Kapitelsaal. C. Auditorium. D. Camera. Ueber B, C und D Dormitorium. E. Latrine. F. Calefactorium. G. Refektorium. H. Regularküche. I. Laienküche. K. Keller. L. Almosenzelle. M. Eingang (ostium). N. Vorhalle (Galilea). O. Sakristei. P. Marienkapelle. Q. Krankenhaus. R. Palatium. S. Schusterei und Schneiderei. T. Laienfriedhof. U. Ställe und Gasthaus für Arme. V. Badhaus. W. Noviziat. X. Goldschmiede und Glaser. Y. Unbestimmt. Z. Bäckerei und Müble.

Marienkapelle mit dem Krankenhaus und Noviziat verlegt er in einige Entfernung nördlich vom Dormitorium.

Mit v. Schlosser nehme auch ich an, dafs der Mönch, der die Bauvorschrift verfafste, ein Planschema vor sich liegen hatte, ähnlich jenem von St. Gallen. Folgen wir meiner Rekonstruktion, so ist die Beschreibung des Mönches keineswegs so sprunghaft, als man bis jetzt meinte. Von der Kirche wendet sich die Beschreibung zum östlichen Trakt des Claustrums, dann zum südlichen, endlich zum westlichen; mit der Almosenzelle langt sie wieder an der Vorhalle der Kirche an. An letzterer angekommen, nimmt der Mönch Veranlassung, die Breite des vor der Westseite des Claustrums und der Kirche gelegenen grofsen Hofes anzugeben, und setzt dann die Beschreibung der kirchlichen Räume fort, indem er die Sakristei nennt und von dieser zur Nebenkirche, zur Marienkapelle, übergeht. Im Anschlusse an die Marienkapelle beschreibt er das mit derselben verbundene Krankenhaus der Brüder. Nun fafst er die Aufsengebäude ins Auge und beginnt, wie das erste Mal bei der Kirche, das zweite Mal bei der Sakristei, so das dritte Mal wiederum zur Linken oder im Norden, nämlich bei dem Palatium, um dann durch die Beschreibung der westlichen Wirthschaftsgebäude den Uebergang zu den rechtsseitigen oder südlichen Aufsengebäuden zu gewinnen. Die Beschreibung zerfällt also in drei Abschnitte, erledigt zuerst die Hauptgebäude, dann den Annex derselben, endlich den äufseren Bezirk.

Unmittelbar nach der kurzen Beschreibung der Kirche nennt die Bauvorschrift den Kapitelsaal. Ich suche denselben an der Ostseite des Kreuzganges, wo er gewöhnlich angeordnet ist, zunächst der Kirche. Da er gegen Norden wie gegen Osten drei Fenster hat, so lagen diese Seiten frei; die Nordseite kann aber nur frei liegen, wenn wir den Kreuzgang mit den einschliefsenden Gebäuden auf die Südseite der Kirche setzen und zugleich die Ostwand des Wandelganges in die Flucht der Ostwand des Querschiffes des Münsters hinausrücken. Wir erhalten damit die gleiche Disposition wie in St. Peter in Hirsau.

Vom Kapitel heifst es weiter, dafs es auf der Westseite 12 „*balcones*" mit je zwei Säulchen hatte. v. Schlosser versteht darunter vorkragende Balkons an einem oberen Stockwerk und läfst sich mit Rücksicht darauf bestimmen, den Kapitelsaal an den westlichen Flügel des Kreuzganges zu verlegen und eine mit Balkonen verzierte westliche Façade anzunehmen. Ich erkläre dagegen die 12 *balcones* als 12 gekuppelte Bogenöffnungen mit Theilungssäulchen auf einer Brüstung zu beiden Seiten des Einganges des Kapitelsaales im östlichen Kreuzgangflügel.[30]) Das ist die typische architektonische Form der Trennungsmauer zwischen Kapitelsaal und Kreuzgang in der romanischen Bauperiode. Du Cange giebt zwar in seinem Glossarium für eine solche Erklärung des Wortes keinen Anhaltspunkt. Aber es ist nicht so schwer, den Gedankengang zu finden, der zur Bezeichnung der gekuppelten Bogenöffnungen des Kapitels als „Balkons" führte. Das Tertium comparationis liegt wohl in den säulengetragenen Bögen und in der Brüstungsmauer.

Beispiele einer solchen Kapitelarkatur sind in Cluniacenserklöstern mehrfach erhalten. In der Ruine des Petersklosters in Hirsau im Schwarzwald zeigen sich in der Ostmauer des östlichen Kreuzgangflügels noch Reste dieses Architekturmotives aus dem Ende des XI. Jahrh. Der Kapitelsaal erstreckte sich hier, wie ich an Ort und Stelle notirte, vom südlichen Querschiffflügel 17 Meter weit gegen Süden. Zur Rechten der ehemaligen romanischen Thüre, welche vom Kreuzgange in den Kapitelsaal führte, waren bis zur Ueberwölbung des Kreuzganges im XV. Jahrh. acht, ununterbrochen aneinander gereihte Bögen vorhanden, zur Linken fünf Bögen. Erhalten sind von den acht Bögen zur Rechten noch vier und von diesen sind nur noch zwei gekuppelt, die beiden andern isolirt. Die Bögen sind durch Pfeilerchen getrennt.[31]) Ich füge zur Veranschaulichung eine photographische Aufnahme bei (Abb. 3), die ich 1899 gemacht habe, zu einer Zeit, als dem neu hergestellten Zugang zur restaurirten Marien-

[30]) In den Constitutiones Hirsaugienses lib. II, cap. 42 (Migne, Patrol. lat. CL) werden diese Brüstungen zwischen Kapitel und Kreuzgang cancelli genannt; den gleichen Namen führt die Brüstungsmauer mit den Bögen darüber, welche den Kreuzgang von dem in der Mitte befindlichen Kreuzgarten scheidet, lib. II, cap. 38.

[31]) Vergl. die Ansicht und den Grundrifs eines Theiles der Bogenstellung bei E. Paulus »Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg«. Atlas, Schwarzwaldkreis.

kapelle einige von den linksseitigen Arkaturen bereits zum Opfer gefallen waren, die ich wenige Jahre früher noch beobachtet hatte. Aufser Hirsau nenne ich noch das Cluniacenserkloster Alpirsbach im Schwarzwald, wo die Bogenstellungen von gekuppelten Säulchen getragen werden, also ganz analog wie in Farfa.[32]) (Abb. 4.) Hierher gehört auch die Schenkenkapelle in Grofskomburg bei Schwäbisch Hall, welche nichts anderes als der ehemalige Kapitelsaal dieses Hirsauer Klosters ist. Hier sehen wir rechts vom Eingang sieben, links vier gekuppelte Bögen mit einfachen Theilungssäulchen.[33]) Gekuppelten Säulchen begegnen wir ferner in den zahlreichen romanischen balcones des Kapitels im Cluniacenserkloster Kastel in der Oberpfalz aus dem XII. Jahrh.

Auf den Kapitelsaal folgt im Ordo Farfensis das Auditorium. v. Schlosser sieht in demselben den Sprechsaal der Mönche im Verkehr mit den Laien und findet es daher im westlichen Trakte „nahe den beiden Thoren des Klosters und den Fremdenwohnungen ganz am Platze". Aber das Auditorium neben dem Kapitel hat mit dem Sprechzimmer, wo die Besucher empfangen werden, nicht das mindeste zu thun. Letzteres heifst Auditorium hospitum, auch wohl Salutatorium, Sprechhaus. Das Auditorium neben dem Kapitel aber diente als Lehrsaal, zur Unterweisung der Novizen etc.[34]) Wenn in der Hirsauer Regel vom Auditorium die Rede ist, so müssen wir wohl unterscheiden, ob die Regel vom Auditorium schlechthin oder vom Auditorium hospitum spricht. Letzteres lag, wie sich aus der Regel ergibt, an der Westseite des Kreuzganges bei der Klosterpforte, ersteres aber kann, wie ebenfalls aus verschiedenen Stellen der Hirsauer Konstitutionen erhellt, nur am östlichen Trakt des Kreuzganges neben dem Kapitel gesucht werden.

Die Stellen der Hirsauer Regel, welche für die Bestimmung der beiden Räume in Betracht kommen, sind folgende: Der Mönch, welcher in die culpa gravior verfällt, soll aus dem Kapitel unter Vorantritt des Camerarius in das Auditorium gehen, dort Füfse und Oberkörper entkleiden und dann, die Geifsel in den Händen, ins Kapitel zurückkehren. Nach vollzogener Bufse kleidet er sich im Auditorium wieder an.[35]) In einem westlichen Winkel dieses Auditoriums ist eine verschliefsbare Gefängnifszelle abgegrenzt, gerade grofs genug für einen Menschen. Der Pönitent, der hier eingesperrt wird, darf zur Befriedigung seiner natürlichen Bedürfnisse in das Krankenhaus gehen. Letztere Ortsangabe ist wichtig, weil, wie sich zeigen wird, das Krankenhaus östlich vom Claustrum, also in der Nähe des Auditoriums liegt.



Abb. 3. Klosterruine Hirsau.
Westwand des Kapitelsaales.
Aufgenommen 1899.

Interessant ist das Kapitel 10 des 2. Buches der Hirsauer Regel, da hier beide Auditorien

[32]) Abb. bei R. Dohme »Gesch. d. deutschen Baukunst« 1887, S. 83 und bei Paulus a. a. O.

[33]) Abb. bei Paulus a. a. O. Atlas, Jagstkreis.

[34]) Vergl. Du Cange »Glossarium« I (1883) 471.

[35]) Vergl. dazu Disciplina Farfensis, lib. II, cap. 15, bei Migne »Patrologia« lat. CL, 1209. Consuetudines Cluniacenses des Ulrich von Zell. Lib. III, cap. 3 bei Migne CXLIX.

genannt und wohl unterschieden werden. Wenn ein entsprungener oder verstofsener Mönch wieder aufgenommen werden soll, so hat er, wenn er nicht mehr im Mönchshabit ist, vorläufig in der Eleemosynaria, wenn er aber noch die Kutte trägt, im Domus hospitalis sich aufzuhalten. Ist die Zeit der Wiederaufnahme gekommen, so werden der Ostiarius und der Camerarius vom Kapitel abgeschickt, ihn zu holen. Die beiden führen ihn zunächst in das Auditorium hospitum, wo er seinen Oberkörper entkleidet und die Geifsel in die Hände nimmt, die der Ostiarius vom Kapitel mitgebracht hat. Hat der Pönitent keinen Mönchshabit, so bringt ihm der Camerarius eine Cuculla in das Auditorium hospitum, indem er, wie es ausdrücklich heifst, durch den westlichen Kreuzgang geht. Die abgelegten Kleidungsstücke trägt der Camerarius sodann in das Auditorium, das im Claustrum ist, in dem er denselben Weg, den er gekommen, durch den westlichen Kreuzgang zurückkehrt. Und zwar soll dies der Camerarius besorgen, weil, so lange die Brüder Kapitel halten, keinem andern gestattet ist, dort vorbeizugehen. Die Bemerkung deutet darauf, dafs das Auditorium neben dem Kapitel lag. Da das Kapitel durch einen Eingangsbogen und durch offene Fensterarkaden mit dem östlichen Kreuzgangflügel verbunden war, so durfte, um das Lauschen zu verhindern, während der Kapitelsitzung kein Unberechtigter in die Nähe des Kapitels kommen.[36]) Mit dem zuletzt genannten Auditorium ist dasselbe gemeint, das wir oben gelegentlich der culpa gravior kennen lernten. Hier hat sich der wieder aufgenommene Mönch wieder anzukleiden, wie es bei der culpa gravior vorgeschrieben ist.

Die Hinweise, welche die Cluniacenserregel zur Bestimmung der Lage des Auditoriums und des Kapitels gibt, sind noch nicht erschöpft. Weitere, und zwar sehr wichtige, werden uns geboten bei den Bemerkungen über das Krankenhaus und über die Marienkapelle. Ich ziehe daher diese beiden Räume hier sofort in den Kreis der Betrachtung.

Die Marienkapelle lag unmittelbar östlich vom Kapitel, mit ihrer Westmauer an die Ostwand desselben stofsend und mit dem Kapitel hier durch eine Thüre verbunden. Die Hirsauer Regel bestimmt, dafs, wenn der Konvent nach Matutin und Vesper in Prozession in die Marienkapelle zieht, die Novizen als die letzten folgen, die Kapelle aber nicht betreten, sondern aufsen im Kapitel die Rückkehr des Konventes erwarten und sich dann demselben wieder anschliefsen. (Lib. I, cap. 72.) Wenn die Mönche in Prozession in die Marienkapelle ziehen, so hat der Hebdomadarius ecclesiae eines von den drei Lichtern, welche im Kapitel zunächst bei der Thüre der Marienkapelle hängen, anzuzünden. (Lib. II, cap. 29. Vergl. Lib. II, cap. 30.) Wenn ein Mönch während des Kapitels als Kranker in das Krankenhaus geschickt wird, so kann er, wenn die Erlaubnifs ertheilt ist, sofort in das Krankenhaus gehen und sich zu Bette legen, oder einstweilen in die Marienkapelle gehen; verläfst er das Kapitel nicht sofort, so hat er zu warten, bis der

Abb. 4. Kloster Alpirsbach.
Ostflügel des Kreuzganges. Links der Kapitelsaal.

[36]) Wie sehr man bestrebt war, die Verhandlungen im Kapitel vor Unberufenen geheim zu halten, beweist auch eine Vorschrift im Lib II, cap. 58, welche das Belauschen der Kapitelsitzungen durch die Krankenhausdiener von Osten her zu verhüten sucht.

Konvent die Marienkapelle betritt, und dann durch das Auditorium in das Krankenhaus sich zu begeben. Der doppelte Zugang zum Spital, einerseits durch Kapitel und Marienkapelle, andererseits durch das Auditorium, wird in der Hirsauer Regel noch mehrfach erwähnt. So bei der Vorschrift, dafs der Priester, welcher einem Kranken die letzte Oelung ertheilt, durch die Marienkapelle gehen, durch das Auditorium aber zurückkehren soll. (Lib. II, cap. 62.) Ebenso soll der Prior claustralis bei seinem zweiten nächtlichen Inspektionsgange durch das Kapitel ins Krankenhaus gehen, den Rückweg aber durch das Auditorium nehmen. Dafs vom Auditorium ein Zugang zum Krankenhaus führte, haben wir schon oben gelegentlich der Erwähnung der Arrestzelle in Lib. II, cap. 5 vernommen. Und eine weitere diesbezügliche Andeutung erhalten wir mit der Bestimmung, dafs die Krankendiener, wenn sie bei herannahendem Tode eines Kranken die Mönche herbeirufen, zur Nachtzeit im Auditorium ein Licht anzünden sollen. (Lib. II, cap. 64.)

Auch in der Cistercienserregel wird ein *Auditorium iuxta Capitulum* genannt.[37]) Und im „*Tabularium Dalonensis Abbatiae in Lemovicibus*“ ist eine Urkunde verzeichnet, die 1209 „*in Auditorio iuxta Capitulum*“ gegeben ist.[38])

Nach dem Auditorium nennt die Bauvorschrift von Farfa die Camera, den Raum, wo die Vorräthe an Kleidern und Wäsche und sonstigen Gebrauchsgegenständen aufbewahrt wurden. Ich lege sie, wie v. Schlosser, in denselben Trakt wie Kapitel und Auditorium. Daran reiht sich die Beschreibung des Dormitoriums, das als Obergeschofs des östlichen Traktes zu betrachten ist. Seine Länge beträgt 5 Fufs weniger, als jene der drei unteren Räume (Kapitel, Auditorium, Camera).[39]) Dagegen stimmt die Breite von 34 Fufs vollständig mit der beim Kapitelsaal angegebenen Breite des unteren Geschosses überein. Das Dormitorium in das Obergeschofs zu verlegen, war, wie wir oben sahen, alte Klostertradition. Das Hinaufsteigen in das Dormitorium und das Herabsteigen von demselben wird in den Hirsauer Konstitutionen wiederholt erwähnt. (Lib. I, cap. 66, 69; lib. II, cap. 20.) Einmal ist hier auch die Rede von der Treppe des Dormitoriums. (Lib. I, cap. 26.)

An das Dormitorium schlofs sich in Farfa, bezw. Cluny als Annex die Latrina, wie auf dem Plane von St. Gallen und von Canterbury. Von der Beschreibung der Latrine geht die Bauvorschrift von Farfa zum Calefactorium, zur Wärmestube über, und im Anschlusse daran zum Refektorium. Die Wärmestube ist 25 Fufs lang und 25 Fufs breit. Den Mafsangaben fügt der Mönch auffallender Weise bei, dafs die Thüre des Calefactoriums von der Thüre der Klosterkirche 75 Fufs entfernt ist. Warum die Angabe der Entfernung? Ich sehe den Grund darin, dafs der Verfasser des Ordo Farfensis mit der Beschreibung der Wärmestube den östlichen Flügel des Claustrums verläfst und zum südlichen übergeht; den Punkt, wo der südliche an den östlichen Trakt stöfst, will er durch Mittheilung der Entfernung von der Kirche fixiren, da der östliche Flügel weit über die Flucht des südlichen hinausragt. Ich gewinne also für die Wärmestube den Platz am Ostende des südlichen Kreuzgangflügels, denselben, an dem auch das Calefactorium in den Cistercienserklöstern Maulbronn in Württemberg,[40]) Stams in Tirol[41]) und Fossanova in Italien[42]) sich befindet. Die „Janua ecclesiae“, von welcher die Wärmestube 75 Fufs entfernt ist, ist die Südthüre des südlichen Querschiffflügels, jene Thüre, welche der von den Mönchen meist benutzte Eingang des Münsters ist.

An die Wärmestube schliefse ich westlich das Refektorium an. Der Umstand, dafs dieses die gleiche Breite wie erstere hat, nämlich 25 Fufs, deutet darauf, dafs beide in gleicher Flucht liegen. Aus diesem Grunde und weil, wie wir später sehen werden, der im Ordo Farfensis angegebene Abstand der Badestube vom Refektorium bei solcher Anordnung eine vorzügliche Grundrifsentwicklung zuläfst, ziehe ich es vor, das Refektorium von Ost nach West zu richten, statt nach dem Beispiele von St. Bénigne in Dijon[43]) und mancher Cisterci-

[37]) Usus ordinis Cisterc. cap. 114 (Migne, Patrol. lat. CLXVI, 1492).

[38]) Du Cange »Glossarium« I (1883) 471.

[39]) Vielleicht rührt die Differenz daher, dafs die Breite der Treppe, die vom Dormitorium herabführte, nicht mitgezählt ist.

[40]) E. Paulus »Die Cistercienserabtei Maulbronn« (1889) S. 63.

[41]) G. Hager »Kunststudien in Tirol«. Beil. z. Allg. Ztg. 1897, Nr. 77 u. 78.

[42]) C. Enlart »Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie« (1894) p. 26.

[43]) Monasticon Gallicanum (1877) Pl. 36.

enseranlagen (Maulbronn, Bebenhausen, Fossanova) rechtwinkelig zum Kreuzgang von Süd nach Nord. Auf letztere Idee könnte nämlich der Umstand führen, dafs der Speisesaal bei einer Mauerhöhe von 23 Fufs auf beiden Seiten je 8 Fenster von 5 Fufs Höhe hat und somit an der dem Kreuzgange anliegenden Nordseite nur mit Mühe Raum für den Lichtgaden über dem Kreuzgangdach bleibt. Die Schwierigkeit schwindet aber, wenn wir den nördlichen Lichtgaden unter dem Kreuzgangdache anordnen und sich nach dem Kreuzgange öffnen lassen.

Die beiden Küchen anzureihen, ist einfach. Man beachte, dafs auch hier die Breite von 25 Fufs wie beim Calefactorium und Refektorium wiederkehrt, was wiederum auf die Begrenzung durch die gleichen Hauptmauern innerhalb eines Flügels schliefsen läfst.[44])

Die Laienküche von der Regularküche völlig zu trennen und in das Gasthaus zu verlegen, wie v. Schlosser vorschlägt, halte ich nicht für angezeigt. Der Mönch folgt bei der Beschreibung so strenge dem ihm vorliegenden Plane, dafs wir ihm einen derartigen willkürlichen Sprung nicht zumuthen dürfen. Auch gilt es in einer Klosterküche noch andere Laien als angekommene Fremde zu versehen, wie die Dienstboten und die famuli oder servitores des Krankenhauses. Der klösterlichen Disziplin ist durch das Nebeneinanderbestehen der beiden Küchen genügend Rechnung getragen.

Mit dem Cellarium gelangen wir an die Westseite des Kreuzganges. Nördlich an dasselbe stöfst die „Cella Aelemosynarum", die Almosenzelle. Und in unmittelbarer Nähe suche ich zwei Gebäudetheile, die in der Bauordnung nicht ausdrücklich genannt werden, aber selbstverständlich nicht fehlen durften, nämlich das Empfangs- oder Sprechzimmer (Auditorium hospitum), von dem oben die Rede war, und die Pforte des Claustrums (Ostium). So zeigt der westliche Trakt eine ganz analoge Eintheilung wie der Plan von St. Gallen. Wäh-

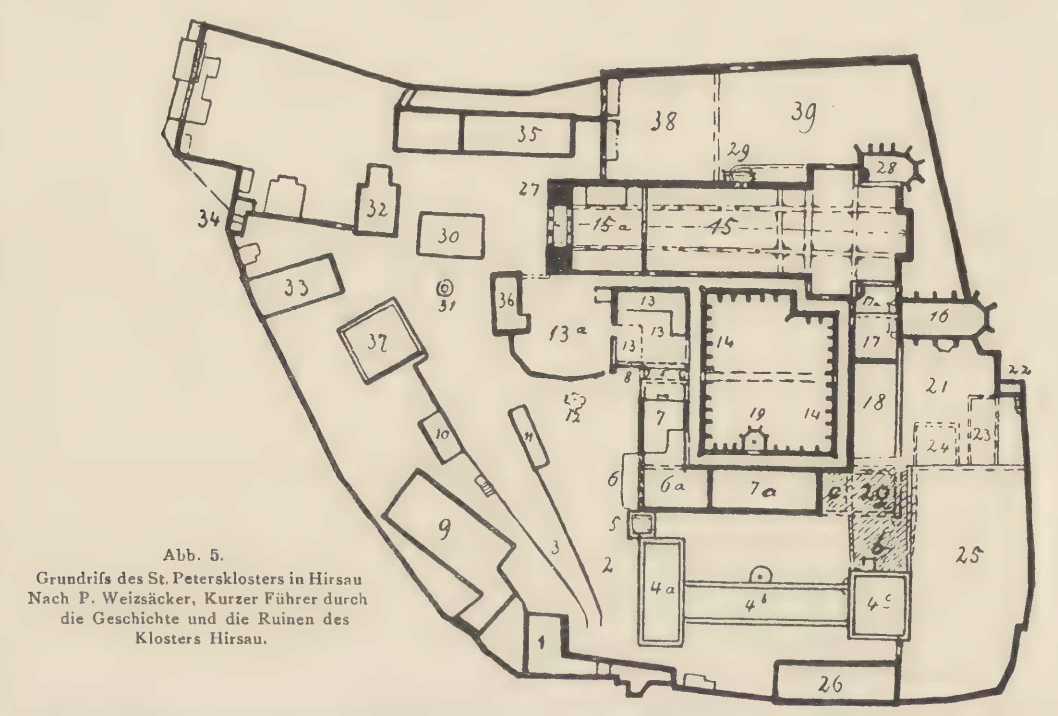


Abb. 5.
Grundrifs des St. Petersklosters in Hirsau
Nach P. Weizsäcker, Kurzer Führer durch die Geschichte und die Ruinen des Klosters Hirsau.

1. Südliches Thorhaus. 2. Schlofsberg. 3. Klosterberg. 4. a—c Herzogl. Schlofs auf der Stelle der alten Abtei. 5. Thorthurm von 1592. 6. Vorgerückte Westmauer der Klosterkirche. 6a. Klosterküche. 7. Laienrefektorium. 7a. Sommerrefektorium. 8. Eingang. 9. Pfisterei und Mühle. 10. Wagenhaus. 11. Mefsnerhaus. 12. Eiche. 13. Neue Abtei. 14. Kreuzgang. 15. St. Peterskirche. 15a. Vorhalle. 16. Marienkirche. 17. Kapitelsaal. Die Mauer, welche den Raum 17a abtrennt, lief wohl richtiger in der Flucht der südlichen Mauer des Querschiffes. Zwischen dieser Mauer und der südlichen Chormauer war ein Höfchen. 18. Auditorium. 19. Brunnenkapelle. 20 a b c. Pfarrwäldchen: a. Unbestimmt. b. Schlofsküche. c. Treppe zum Dormitorium. 21—25. Pfarrgärten. 22. Känzele. 23. Krankenhaus. 24. Novizenhaus. 25. Schlofshof mit Hägerhäusern. 26. Klosterküferei (jetzt Schulhaus). 27. Eulenthurm. 28. Allerheiligen- oder Riesenkapelle (Sakristei). 29. Nikolauskapelle. 30. Pfarrhof. 31. Brunnen. 32. Altes Pfarrhaus. 33. Amts- und Gegenschreiberei, jetzt Revieramt. 34. Westliches Thorhäuschen. 35. Kleppersstall. 36. Wasch- und Badhaus. 37. Ehem. Zehentscheuer. 38. Friedhof der Laienbrüder. 39. Friedhof der Mönche.

[44]) Die Annahme von 15 Fufs Breite bei v. Schlosser beruht auf einem Lese- oder Schreibfehler, den er im Abdruck in seinem Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters 1896, S. 190 berichtigt hat.

rend die Länge des östlichen Kreuzgangflügels 75 Fufs beträgt (Abstand zwischen Kirche und Wärmestube), ergibt sich für den westlichen Kreuzgangflügel, wenn wir für den Gang der Klosterpforte 10 Fufs in Anschlag bringen, eine Länge von 90 Fufs. Das Räthsel der beiden verschiedenen Längen findet seine Lösung, wenn der östliche Kreuzgangflügel wie in St. Peter in Hirsau seitlich neben dem Querhause der Kirche liegt und somit gegen Westen nach Passiren des Querhauses Raum zu einer gröfseren Breitenausdehnung sich ergibt.

An der Vorhalle der Kirche angekommen, hat der Verfasser des Ordo Farfensis den Leser durch den Haupttheil des Klosters geführt. Durch die Vorhalle geht er nun in die Kirche hinein und holt die Beschreibung der Sakristei nach. Dafs wir letztere an einer der beiden Chorseiten suchen müssen, ist selbstverständlich. Wie aus der später folgenden Schilderung des Palatiums, der Schneiderei und Schusterei erhellt, lag sie an der Nordseite. Der an ihrem Kopfende aufragende Thurm war wohl der Glockenthurm des Münsters. Das Läuten der Glocken spielt in der Disciplina Farfensis und überhaupt bei den Cluniacensern eine grofse Rolle. Bei der Anweisung für den Chordienst kehrt die Bestimmung bis zur Ermüdung wieder, mit welchen Glocken bei dem und jenem Zeitpunkt geläutet werden soll. Die Betonung des Thurmbaues bei den Cluniacenserkirchen ist durch diese Vorliebe für feierliches Geläute mitveranlafst. In einem Kloster, wo die Glocken beim Gottesdienste alle Augenblicke geläutet werden müssen, können die durch eine lange Vorhalle getrennten Westthürme nicht als Glockenthürme dienen. Die Glocken müssen der leichten Bedienung halber in der Nähe des Chores hängen, sei es in einem Vierungsthurm, oder in Thürmen, die über den Seitenschiffen an der Ost- oder Westseite des Querhauses aufsteigen, oder wie in Farfa, in einem Thurm am Ostende der Sakristei.

Die Disposition der Sakristei gegenüber dem Claustrum kann auffallen, ist aber durchaus nicht vereinzelt, kommt vielmehr häufig vor. Dafs meine Rekonstruktion an dieser Stelle richtig ist, wird durch die Constitutiones Hirsaugienses bestätigt, wo es Lib. II, cap. 28 vom Pförtner der Klosterkirche heifst: „Das Bett desselben befindet sich vor der Sakristei, neben dem Eingang, durch welchen man in der linken Abseite die unteren Theile der Kirche betritt." Die Ausdrücke „links" und „rechts" werden im Mittelalter vom Standpunkte des nach Osten gewendeten Beschauers der Kirche gebraucht; also lag die Sakristei nach den Hirsauer Konstitutionen an der Nordseite des dreischiffigen Chores. In der Klosterruine St. Peter in Hirsau ist die Sakristei identisch mit der Allerheiligen- oder Riesenkapelle im Winkel zwischen dem Chor und dem nördlichen Querschiffflügel; sie ist zwar ein gothischer Neubau aus der Zeit des Abtes Blasius (1484—1503), aber offenbar an Stelle der romanischen Sakristei entstanden.[45])

Durch die Sakristei am nördlichen Nebenchor und den Thurm am Ostende derselben erhält das Planschema von Farfa, bezw. Cluny eine überraschende Uebereinstimmung mit der Ostpartie des Allerheiligenmünsters des Cluniacenserklosters Schaffhausen, eines Baues der Hirsauer Schule.[46]) Ist meine Rekonstruktion des Planes von Farfa richtig, so erscheint die eigenartige Anlage in Schaffhausen nicht mehr willkürlich, sondern beeinflufst durch das Vorbild der alten Kirche Clunys.

Die Marienkapelle und das Krankenhaus, die der Ordo Farfensis nun zunächst bespricht,

[45]) Vergl. K. Klaiber, »Das Kloster Hirsau« 1886, S. 38, 83. Wenn P. Weizsäcker, dem wir einen Grundrifs der ganzen Klosteranlage St. Peter in Hirsau verdanken („Aus dem Schwarzwald". »Blätter des württemb. Schwarzwaldvereins« I, 1894, S. 67. — Derselbe, »Kurzer Führer durch die Gesch. und die Ruinen des Klosters Hirsau« S. 8), die Sakristei an die Südseite des Chores verlegt, so kann ich ihm hierin nicht beistimmen. — Nachtrag: Beim Lesen der Korrektur kann ich noch Bezug nehmen auf eine neue Abhandlung P. Weizsäckers »Zur Baugeschichte und Topographie von Hirsau«, die mir der Herr Verfasser eben freundlichst zusendet. Weizsäcker sucht auch hier die alte Sakristei an derselben Stelle, wie auf seinem Plane. Die Allerheiligenkapelle sei erst in protestantischer Zeit im XVI. Jahrh. als Sakristei benützt worden. Mit Rücksicht auf meine obigen Ausführungen halte ich eine nochmalige Prüfung der späteren Angaben, die für die Lage der Sakristei in Betracht kommen, durch die Hirsauer Lokalforschung für erwünscht. Ich glaube, dafs die Prüfung zur Bestätigung meiner Annahme führen wird.

[46]) Vergl. den Grundrifs bei Rahn, »Geschichte der bild. Künste in der Schweiz« (1876) S. 183. — K. Henking, „Das Kloster Allerheiligen zu Schaffhausen" im »Neujahrsblatt des hist. antiquar. Vereins in Schaffhausen« 1889—1891. — Dehio und v. Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« Taf. 49.

habe ich schon oben berührt. Im weiteren Verlaufe der Beschreibung gelangt der Verfasser der Bauvorschrift zum Palatium oder zum Gasthaus, wo jene Reisenden aufgenommen werden, die zu Pferde ankommen. Die Angabe, dafs das Palatium neben der Galilea oder Vorhalle sich erhob, läfst wohl nur die nördliche Lage zu. Auf diese deutet auch, dafs die Schusterei und Schneiderei, welche an der Fronte des Palatiums steht, bis zur Sakristei reicht. Die Situation des Palatiums ist also wohl ungefähr dieselbe, wie jene des Gasthauses auf dem Plane von St. Gallen. Mit Berücksichtigung der weiteren Notiz, dafs zwischen dem Palatium, der Schusterei und Schneiderei — diese sind wohl unter *ista mansio* zu verstehen — der Sakristei, der Kirche und der Galilea der Friedhof der Laien liege, dürfen wir die Gebäude ungefähr so vertheilen, wie ich es auf dem Plane gethan habe. Betreffs des Friedhofes der Laien füge ich die Bemerkung an, dafs dieser auch im Peterskloster von Hirsau an der Nordseite der Kirche lag.

Die Bestimmung der Lage des Stalles und des damit verbundenen Gasthauses für arme Reisende im Westen des Klosterhofes macht keine Schwierigkeit. Im Anschlusse daran geht die Beschreibung zum südlichen Theil der äufseren Gebäude über. Für das Bad gewinnen wir dieselbe Disposition wie auf dem Plane von St. Gallen und von Canterbury. Das Noviziat, das hinter dem Bade liegt, dürfen wir in Uebereinstimmung mit St. Gallen und mit Hirsau im Osten suchen. Die ungefähre Lage der übrigen Gebäude ergiebt sich dann ungezwungen so, wie ich sie rekonstruirt habe. Die Mühle nimmt auf meiner Rekonstruktion einen ähnlichen Platz ein wie in St. Gallen, in Hirsau, Maulbronn, Canterbury.

Mit dem Planschema, das ich entworfen, glaube ich ein in den Hauptpunkten richtiges Bild der Vertheilung der einzelnen Räume im Ordo Farfensis geschaffen zu haben. Im Allgemeinen hielt man dieses Schema, das auf das Mutterkloster Cluny zurückgeht, bei den Cluniacensern überhaupt fest, unbeschadet kleinerer Varianten, die durch lokale Umstände und Bedürfnisse bedingt sind. Die Stichhaltigkeit der Rekonstruktion können wir erproben, wenn wir den Prior claustralis auf den beiden Rundgängen begleiten, die er nach den Konstitutionen des Ulrich von Zell und des Wilhelm von Hirsau während der Nacht zu machen hat.[47]) Den ersten Gang beginnt er am Auditorium hospitum, dann geht er zur Domus eleemosynaria und zum Keller — lauter Räume, die im westlichen Flügel liegen, dann mustert er die Küche und das Refektorium im südlichen Flügel. Von da geht er hinüber in das Noviziat und in das Krankenhaus, um durch die Marienkapelle in den Kreuzgang zurückzukehren, wo er endlich in das Dormitorium hinaufsteigt. Den zweiten Rundgang dagegen beginnt er im Dormitorium. Von da herabsteigend, geht er in das Noviziat hinüber, dann kehrt er zurück und mustert Refektorium, Küche, Keller, die Zelle des Almosenpflegers die Pforte des Claustrums. Von hier schreitet er durch den Kreuzgangflügel entlang der Kirche zum Kapitel, quert dieses und kommt durch die Marienkapelle zum Krankenhaus. Vom Krankenhaus kommend, geht er durch das Auditorium wieder in den östlichen Kreuzgangflügel und beschliefst die Inspizirung in der Kirche und in der Sakristei.[48])

Die Uebereinstimmung der Hirsauer Regel mit der Bauvorschrift von Farfa beweist, dafs die Mönche, welche die beiden Dokumente verfafst haben, Abt Hugo von Farfa und Abt Wilhelm von Hirsau, sich auf's engste an ein gemeinsames Vorbild, an Cluny, anschlossen. Bei Farfa und bei Hirsau ist die Annahme der Cluniacenserregel eine längst bekannte Thatsache. Ich brauche deshalb nicht weiter dabei zu verweilen. Nur das will ich bemerken, dafs Abt Wilhelm die Anweisung für den Rundgang des Prior claustralis fast wörtlich den Consuetudines cluniacenses seines Freundes Ulrich von Zell entnommen hat.

Was wir aus dem Vergleiche von Farfa und Hirsau für die Geschichte der Klosteranlage lernen, das ist vor allem der wichtige Umstand, dafs in der Disposition der Gebäude der Anschlufs an Cluny ein viel engerer ist, als es nach der Rekonstruktion v. Schlossers schien. Mit der Regel hielt auch das Planschema Einzug in den Klöstern, die von Cluny besetzt oder reformirt wurden. Das Planschema ist

---

[47]) Constitutiones Hirsaugienses, Lib. II, cap. 20. In der Ausgabe bei Migne, Patrol. lat. tom. CL sind die dem Ulrich von Zell entnommenen Stellen kenntlich gemacht.

[48]) Vergl. den Rundgang in der Disciplina Farfensis Lib. II, cap. 12.

es, durch das Cluny in erster Linie auf die bauliche Gestaltung der zahlreichen Cluniacenserklöster wirkte. Die Einwirkung auf die Formen der Bauten steht in zweiter Linie, sie ist von ganz anderen Umständen abhängig als die Uebersendung des Schemas. Die Vermittlung kann hier wesentlich nur durch bauverständige Mönche geschehen, die von Cluny in die andern Klöster oder umgekehrt geschickt wurden. Es ist klar, dafs ein solcher Austausch nur bei einer beschränkten Zahl von Klöstern möglich war. Mit der Entfernung von Cluny wuchs natürlich auch der Einflufs, den die lokale Entwicklung der Architektur auf die Ausführung der Klosterbauten nahm. Es war eben einheimisches Material und es waren einheimische Kräfte, mit denen die Bauten errichtet wurden. Wenn trotzdem bisweilen in weit entfernten, abgelegenen Klöstern plötzlich Baumotive auftauchen, die wir nur in Burgund zu finden gewohnt sind, so erhalten wir hiermit den Beweis, dafs durch einen bauverständigen Mönch ein engerer Anschlufs vermittelt wird, als nach Mafsgabe der lokalen Verhältnisse der Baukunst erwartet werden kann. In dem Hirsauer Kloster Kastel in der Oberpfalz zeigt sich z. B. in der romanischen Kirche in dem von Kreuzgewölben begleiteten Tonnengewölbe eine Aufnahme des burgundischen Wölbungssystems.[49]) Hier äufsert sich der Einflufs Clunys also nicht nur im Planschema, sondern auch in der Technik. Auf die künstlerischen Detailformen ist die Einwirkung des Mutterklosters natürlich am beschränktesten. Hier kommt die Baukunst der betreffenden Gegend am ehesten zum Wort. Trotzdem begegnen wir auch auf diesem Gebiete manchmal überraschenden Erscheinungen. Ich erinnere an das „Würfelkapitäl mit den Nasen", das, wie ich nachgewiesen habe, von Hirsau aus weiteste Verbreitung in den Reformklöstern und bald auch darüber hinaus findet.

Das Planschema gewährt für die Ausarbeitung des Grundrisses natürlich einen mehr oder minder grofsen Spielraum. Am freiesten liefs man sich wohl bei der Klosterkirche, dem Münster, gehen, wofern nur die Hauptbestandtheile, wie das Querhaus, die Nebenchöre, die Vorhalle festgehalten wurden. Enger gestaltete sich wohl in den meisten Fällen der Anschlufs an das Planschema bei der Disposition der klösterlichen Gebäude, weil diese durch die Ordensregel erfordert wurde. Mafsverhältnisse und Aufbau waren natürlich auch hier verschieden. Wie sehr der einmal geschaffene Typus einwirkte, möchte ich an einem Beispiele zeigen, an der Marienkapelle.

(Schlufs folgt.)

München. Gg. Hager.

[49]) B. Riehl, »Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern etc« (1888) S. 123 ff.

Zur Symbolik der liturgischen Farben.



Wer die Geschichte der liturgischen Gewänder kennt, weifs, dafs dieselben sich aus der Tracht des Alltagslebens entwickelt haben, und dafs sie weder in der Kultkleidung der Synagoge wurzeln, noch irgend welchen mystischen Spekulationen und Deutungen ihre Einführung verdanken.

Allerdings soll nicht geleugnet werden, dafs mit der liturgischen Gewandung sich mystische Deutungen verknüpfen lassen. Es entspricht vielmehr ganz dem Geist und der Gepflogenheit der Kirche, sie moralisch auf den Priester und die priesterlichen Tugenden oder dogmatisch auf Christus, dessen Stellvertreter der opfernde Priester ist, zu deuten. In dieser Weise hat man schon wenigstens seit dem IX. Jahrh. mit der liturgischen Kleidung eine im Ganzen ebenso herrliche, wie tiefe und erbauende Symbolik verbunden.

Indessen folgt hieraus keineswegs, dafs solche mystischen Erwägungen der liturgischen Gewandung des N. Bundes den Ursprung gegeben. Bei dem einen oder andern Gewande mögen sie darauf einigen Einflufs gehabt, auch mag die Ausgestaltung einzelner Gewandstücke unter dem Zeichen der Symbolik gestanden haben. Im Grofsen und Ganzen aber haben nicht die mystischen Spekulationen die christliche Kultkleidung geschaffen, sondern sich an eine bereits vorhandene liturgische Tracht angeschlossen.

Anders wie mit unserer Sakralgewandung verhält es sich mit der liturgischen Farbenregel. Freilich verdankt auch sie nicht, sei es unmittelbar, sei es wenigstens mittelbar den Vorschriften

über die Farbe der alttestamentlichen Kultkleidung ihr Entstehen. Dagegen ist sie ganz und gar auf dem Boden der mittelalterlichen Symbolik erwachsen. Nicht eine willkürliche Bestimmung hat den liturgischen Farbenkanon geschaffen, sondern eine gewisse Verwandtschaft, welche man fand oder doch zu finden glaubte zwischen dem Charakter der einzelnen Farben und ihrer Wirkung auf das Gemüth einerseits und dem geistigen Kolorit der verschiedenen kirchlichen Feste und der denselben eigenthümlichen religiösen Stimmung andererseits.

Die Symbolik, welche man in Rom um 1200 mit den liturgischen Farben verband, hat Innocenz III. weitläufig erörtert. Durandus hat dieselbe fast wörtlich in sein Rationale aufgenommen. Sie ist es ohne allen Zweifel auch, welche in Rom kurz vor den Tagen des grofsen Innocenz zur Feststellung der römischen Kirchenfarben geführt hat.

Es dürfte zweckmäfsig sein, auf die mystischen Deutungen, welche Innocenz III. den einzelnen Farben gibt, etwas näher einzugehen. Sie bilden in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit einen wohlthuenden Gegensatz zu den überschwenglichen Auslegungen, welchen man heute nicht allzu selten in erbaulichen aber auch in liturgischen Schriften antrifft.

An den Festen der Bekenner und Jungfrauen, so belehrt uns Innocenz, symbolisire Weifs Unversehrtheit und Unschuld. Er führt dabei die Schriftworte an: Nam candidi facti sunt nazarei ejus (Klagelieder 4, 7) und: ambulabunt semper cum eo in albis. Virgines enim sunt et sequuntur Agnum, quocumque ierit (Off. 3, 4 und 14, 4). Unter den Nazaraei, Auserwählten, versteht er die Bekenner. Symbol makelloser Reinheit ist die weifse Farbe auch an den Festen der hl. Engel und zumal am Geburtsfest des Heilandes, sowie am Feste der Geburt des Vorläufers des Erlösers, des hl. Johannes, der zwar in Sünde empfangen, aber schon im Mutterschofs geheiligt wurde. Am Feste der Erscheinung des Herrn betrachtet der Papst dagegen die weifse Farbe der Paramente als Erinnerung an den Glanz jenes wundersamen Sternes, welcher die Weisen zum menschgewordenen Gottessohne nach Bethlehem führte. Am Lichtmefstage sind es nach Innocenz zugleich Mariä jungfräuliche Reinheit und Christus, als das Gotteslicht „zur Erleuchtung der Heiden und zur Verherrlichung seines Volkes Israel", welche durch das Weifs des Festes versinnbildet werden. Am Gründonnerstag, hören wir, werde die weifse Farbe gebraucht sowohl um der Segnung des Chrysams willen, das zum Zweck der Reinigung (Heiligung) der Seele geweiht werde, als auch, weil das Evangelium dieses Tages, das die Fufswaschung berichtet, die Reinheit der Seele in besonderem Mafse anempfehle. Der Papst beruft sich auf die Worte, die der Herr zu Petrus sprach: Qui lotus est, non indiget, nisi ut pedes lavet, sed est mundus totus, und: Si non lavero te, non habebis partem mecum (Joh. 13, 10; 8). Ostern sollen uns die weifsen Engel an die Boten der Auferstehung, die Engel, erinnern, die in weifsem Gewande den Frauen am Grabe des Auferstandenen erschienen und ihnen die frohe Kunde brachten, dafs der Herr erstanden sei; am Himmelfahrtstage an die weifse Wolke, in der Christus zum Himmel auffuhr, wie auch an die beiden Engel in weifsem Gewande, welche den auf dem Oelberg Versammelten erschienen und sie über die Auffahrt des Erlösers trösteten. Am Kirchweihfeste symbolisiren die weifsen Paramente, dafs die Kirche die makellose Braut des Gottessohnes ist.

Roth erinnert nach Innocenz an den Festen der Apostel und Martyrer, dafs dieselben für Christus ihr Blut vergossen. Eine gleiche Symbolik hat für ihn die rothe Farbe der Paramente an den Festen Kreuzerfindung und Kreuzerhöhung, wenngleich er an diesen beiden lieber weifse getragen sehen möchte, da an denselben ja nicht sowohl das Andenken an das Leiden des Erlösers als vielmehr das freudige Gedächtnifs der Auffindung und Erhöhung des Kreuzes Christi begangen werde. Pfingsten ist das Roth der liturgischen Gewänder Symbol der Feuerzungen, in Gestalt derer der hl. Geist sich auf die Apostel niederliefs. Am Festtage einer hl. Jungfrau, die zugleich Martyrin war, will Innocenz, es sollten rothe Paramente getragen werden, weil das Martyrium als Zeichen der vollkommensten Liebe (majorem caritatem nemo habet, quam ut animam suam ponat quis pro amicis suis; Joh. 15, 3) vor der Jungfräulichkeit den Vorzug habe. Am Festtage Allerheiligen bediene sich die römische Kirche dagegen weifser Gewänder, weil „nicht sowohl an diesem Tage, sondern von diesem Tage die Kirche sage, es stünden nach der Offenbarung des hl. Johannes, die

Heiligen in weifsen Gewändern, Palmen in den Händen vor dem Lamme", d. h. weil an diesem Tage nicht der Charakter der Seligen, sondern ihre Seligkeit im allgemeinen der Gegenstand der Festfeier sei.

Die schwarze Farbe beim Gottesdienst im Advent, zwischen Septuagesima und Ostern und für die Verstorbenen hat nach Innocenz ihren Grund in dem Umstand, dafs derselbe den Charakter der Trauer, Bufse und Sühne besitzt. Auch am Tage der Unschuldigen Kinder brauche man wohl schwarze Paramente, indem man dadurch die Trauer über deren Ermordung zum Ausdruck bringen wolle.

Für den Gebrauch des Violett gibt Innocenz keinen mystischen Grund an, sondern begnügt sich damit, dasselbe als Nebenfarbe und Ersatz für Schwarz zu bezeichnen. Wir finden ihn jedoch bei Durandus; derselbe belehrt uns nämlich, nachdem er die Tage verzeichnet, an denen man violette Paramente brauchte, man bediene sich an ihnen der violetten Farbe, weil sie pallidus et quasi lividus sei, d. h. weil dieselbe so trüb und wie blutunterlaufen aussehe.

Interessant und zugleich bedeutsam für die Entstehungsgeschichte des römischen Farbenkanons ist die Weise, wie der Papst das Grün desselben begründet. Vom Grün der Hoffnung und ähnlichem, womit man heute gern die grüne Farbe der Paramente erklärt, sagt er kein Wort. Grün brauche man, belehrt er uns, quia viridis color medius est inter albedinem et nigredinem et ruborem. Innocenz will sagen: Es gibt Tage, die keinen bestimmt ausgesprochenen Charakter haben, so dafs für sie weder Weifs, noch Roth, noch Schwarz pafst. Sie sind weder Bufstage, noch feiert man an ihnen das Andenken an Christi Leiden oder das Martyrium eines Heiligen, noch begeht man das Gedächtnifs an ein freudiges Geheimnifs, oder einen Heiligen, dessen Heiligkeit in Weifs seinen entsprechenden Ausdruck fände. Man nimmt daher an diesen Tagen passend eine Farbe, die, was ihren Farbenwerth anlangt, zwischen Weifs, Roth und Schwarz (Violett) steht, d. i. Grün. Die Erklärung ist weniger poetisch, als manch spätere Deutung; sie gibt jedoch ohne Zweifel den richtigen Grund an, der dem Grün Aufnahme in den liturgischen Farbenkanon verschafft hat. Allerdings läfst sich, was Innocenz sagt, auch auf Gelb anwenden. Indessen hören wir ja auch von dem Papst, dafs man Gelb wohl als Nebenfarbe für Grün behandelte.

Welche Bedeutung man da, wo man eine vom römischen Farbenkanon verschiedene Farbenregel beobachtete, den einzelnen Farben beilegte, ist gewöhnlich nicht gesagt, doch ist es in den meisten Fällen nicht schwer, die Symbolik zu errathen.

Weifs im Advent sollte z. B. auf die Makellosigkeit der Geburt des kommenden Gottessohnes und die jungfräuliche Reinheit derjenigen, die ihn gebären werde, hinweisen. Bei der Palmprozession war die weifse Farbe der Paramente der Ausdruck der Freude und des Jubels, mit dem einst die Bewohner Jerusalems den Heiland bei seinem feierlichen Einzug in die Stadt empfingen und ihn zum Tempel geleiteten. Ein anderer Grund für ihren Gebrauch bei der Prozession lag in dem Umstande, dafs man wohl bei derselben das hhl. Sakrament, als den Erlöser unter sakramentaler Gestalt, umhertrug. Wenn man die ganze Zeit nach Epiphanie bis Lichtmefs beziehungsweise Septuagesima sich weifser Gewänder beim Gottesdienst bediente, so lag das daran, dafs man dieselbe noch als Theil der Weihnachtszeit ansah.

Roth in der Passionszeit erklärt sich leicht durch den Hinblick auf das Leiden des Erlösers und sein dabei für uns vergossenes Blut. In der Weihnachtszeit und Weihnachten mochte es die Liebe sinnbilden sollen, die der Gottessohn durch seine Menschwerdung zu uns bekundete. Am Allerheiligenfeste trug man rothe Paramente ob martyres, wie das alte Trierer Missale sagt, also mit Rücksicht auf die hl. Martyrer, die aus Liebe zu Christus ihr Blut vergossen hatten. In der Zeit von Trinitatissonntag bis Advent war Roth wohl üblich, weil dieselbe das Wirken des hl. Geistes in der Kirche darstellt. Eine verwandte Symbolik mag auch Ursache gewesen sein, dafs man zu Ellwangen am Feste Mariä Heimsuchung rothe Paramente trug. Wie es scheint, sollte dadurch versinnbildet werden, dafs bei der Begegnung Mariae mit ihrer Base Elisabeth der hl. Geist diese erfüllt und den hl. Johannes in ihrem Schofse geheiligt habe. Warum man am Oktavtag der Unschuldigen Kinder statt des Schwarz oder Violett des Festes rothe Gewänder trug, sagt uns das

Ordinale Grandissons von Exeter, wenn es bezüglich dieser Sitte bemerkt: Quia octava resurrectionem significat, weil der Oktavtag die Auferstehung symbolisire.

Der Gebrauch des Gelb am Feste der Epiphanie geschah unzweifelhaft, um den goldigen Glanz des Sternes anzudeuten. Croceus auro similis fulgenti, hören wir von Grandisson in seinem Ordinale. Gelb an der Vigil vor Ostern, Pfingsten und Weihnachten, wie wir es in Eichstädt antreffen, mochte seinen Grund darin haben, dafs man diesen Tagen den Vigilcharakter zu wahren, sie aber zugleich vor den übrigen Vigilien auszuzeichnen strebte. An den Festen der Bekenner waren vielfach gelbe (grüne) Gewänder im Brauch, weil man die hl. Bekenner weder als virgines noch als martyres behandeln wollte und darum einen color medius, wie Innocenz das Grün nennt, für das geeignetste hielt.

Ein Minoritenmissale der vatikanischen Bibliothek sieht in dem Gelb der Bekennerfeste ein signum eorum abstinentiae et afflictionis. Wenn man aber Grün an den Festen der Bekennerbischöfe und Gelb an denjenigen der übrigen Bekenner, beziehungsweise umgekehrt, brauchte, so geschah das wohl vorzüglich, um die einen von den andern zu unterscheiden wie ein Ceremoniale der Vatikana (Reg. 280) sagt: ad distinguendum (confessores non pontifices) a confessoribus pontificibus.

Warum man den color cinericius, die Farbe der Asche den Paramenten am Aschermittwoch und in der Fastenzeit gab, liegt auf der Hand. Will man Violett am Weihnachtsfeste nicht durch den Hinweis auf die Erniedrigung erklären, in die sich Christus durch die Menschwerdung begab, so mag man vielleicht in ihm eine Reminiscenz an die Werthschätzung sehen, deren sich einst die violette Farbe zu erfreuen hatte. Bei Bekennern, zumal Aebten und Mönchen, bei hl. Frauen und Wittwen werden violette Gewänder Bufse, Weltverachtung und Entsagung bedeutet haben.

Doch genug davon. Ein praktisches Interesse haben diese Deutungen, so interessant sie sind, ja doch nicht mehr. Sie gehören vergangenen Tagen an. Seit dem Verschwinden der nichtrömischen Farbenkanones hat auch deren Symbolik nur mehr einen geschichtlichen Werth.

Joseph Braun S. J.

Bücherschau.

Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Von Dr. Joseph Neuwirth. Mit 34 Tafeln und 18 Abbildungen im Texte. J. G. Calve in Prag 1898. (Preis M. 75.)

Als der dritte in der Reihe der vom Verfasser veröffentlichten grofsen Gemäldecyklen (vergl. Bd. VIII, Sp. 354/356 u. Bd. X Sp. 61/62) erscheint hier in den „Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens" derjenige des Emausklosters in Prag, welches im Jahre 1372 am Ostermontage, also am Tage des Emausevangeliums, eingeweiht wurde. Dafs um diese Zeit diese Ausmalung beendigt war, dafs sie etwa 20 Jahre früher begonnen wurde und später mehrfache Restaurationen erfuhr, die umfassendste im Jahre 1632, schildert der Verfasser im I. Theil, der auch die Geschichte des Klosters behandelt. — Der II. Theil beschreibt den Kreuzgang und den seine Felder füllenden Cyklus, der, eine Verbindung von Armenbibel und Heilsspiegel, die typlogischen Szenen des alten Tetamentes mit dem Erfüllungsbilde des neuen Testamentes zusammenstellt, eine grofsartige Folge von 79 biblischen Bildern, welche mit der den Apfel pflückenden Eva beginnt und mit der Ausgiefsung des hl. Geistes schliefst. Welchen Quellen diese Darstellungen entnommen sind, und wie sie sich inhaltlich und formell zu ähnlichen Werken böhmischer Meister verhalten, wird im III. Theil erschöpfend dargelegt. — Die Charakterisirung der Gemälde in stilistischer Hinsicht erfolgt im IV. letzten Theile, der mit der gröfsten Sorgfalt den in ihnen bewahrten Reminiszenzen und neu auftauchenden Motiven nachgeht und bestrebt ist, das Eigenartige festzustellen, wo es zum Ausdruck kommt. Hierbei ergibt sich die Thätigkeit mehrerer Meister, und vier Hände sind es, deren theils gleichzeitige, theils aufeinanderfolgende Wirksamkeit der Verfasser mit Sicherheit glaubt nachweisen zu können. Sie verrathen sämmtlich die italienische Schulung, die Beeinflussung durch Giotto, nicht in dem Sinne, dafs sie seine unmittelbaren Schüler waren, sondern mit der Ausdehnung, dafs sie von ihm inspirirt sind, wie Karl IV., der Gründer des Ganzen, sich überhaupt der italienisirenden Maler mit Vorliebe bedient hat, d. h. der auf italienische Vorbilder zurückgehenden böhmischen Künstler. Die Verschmelzung der beiderseitigen Eigenthümlichkeiten gibt diesen monumentalen Fresken eine ganz besondere Bedeutung, und der Verfasser, der sie durch so vortreffliche Lichtdrucke, unter denen sogar einige farbige, zum Gemeingut gemacht und alle hier irgendwie auftauchende Fragen mit so viel Liebe und Verständnifs behandelt hat, verdient dafür rückhaltlose Anerkennung und wärmsten Dank.

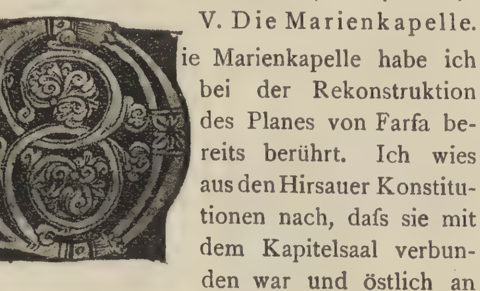
Schnütgen.

Abhandlungen.

Zur Geschichte der abendländischen Klosteranlage.

(Mit 7 Abbildungen.) (Schlufs.)

V. Die Marienkapelle.



ie Marienkapelle habe ich bei der Rekonstruktion des Planes von Farfa bereits berührt. Ich wies aus den Hirsauer Konstitutionen nach, dafs sie mit dem Kapitelsaal verbunden war und östlich an denselben stiefs. Im Folgenden bespreche ich die Marienkapelle einer Reihe von Cluniacenserklöstern und thue dar, wie sie ihren typischen Platz an der Ostseite des Kreuzganges behält, mit kleinen Varianten in der Disposition.

Ich gehe dabei vom Peterskloster in Hirsau aus, das vom Abt Wilhelm 1082—1091 erbaut wurde. Am 2. Mai 1091 ist das Petersmünster des Neubaues, am 3. Mai desselben Jahres die Marienkapelle geweiht worden. In den Jahren 1508—1516 erlitt die Hirsauer Marienkapelle einen durchgreifenden Umbau, bei welchem vom alten romanischen Bau nur Theile der Westwand beibehalten wurden, und in den Jahren 1888—1892 fand eine Restauration statt, bei welcher die jetzt als protestantische Pfarrkirche dienende Kapelle westlich einen Anbau erhielt. Während der Restaurationsarbeiten wurde im September 1891 in den Fundamenten des gothischen Altares das linksseitige Eckstück des Schmiegegesimses der romanischen, 1508 abgebrochenen Chorapsis gefunden. Die Kapelle erhebt sich östlich vom Kapitelsaal, und zwar stiefs, bevor sie die moderne Verlängerung im Westen erfuhr, ihre Westwand unmittelbar an die Ostwand des Kapitelsaales. Die Marienkapelle gehört zu den wenigen mittelalterlichen Theilen des Klosters, die nicht in Trümmern liegen. Inmitten der grofsartigen malerischen Ruine ragt sie auf, aus rothen Buntsandsteinquadern gefügt, ehrwürdig an Alter und doch verjüngt. Die Marienkapelle ist doppelgeschossig. (Abb. 6.) Das untere Geschofs enthält den Kirchenraum, das obere Geschofs barg seit 1516 in schön geschnitzten spätgothischen Schränken die Bibliothek.[50]) Die Bücher sind verschwunden, die Schränke aber sind noch erhalten. Seit der letzten Restauration ist die ehemalige Bibliothek zu einem sorgfältig geordneten Museum von Alterthümern eingerichtet, die auf Hirsauer Boden gefunden und insbesondere von dem um Hirsaus Geschichte verdienten Pfarrer Dr. Klaiber gesammelt worden sind. Weiter auf den Bau einzugehen, ist hier nicht unsere Sache. Für unsere Untersuchung ist lediglich die Lage der Kapelle unmittelbar östlich vom Kapitelsaal von Interesse. Sie stimmt völlig überein mit der Disposition, die ich oben für die Marienkapelle aus den Hirsauer Konstitutionen nachgewiesen habe. In dem Grasboden südöstlich der Kapelle stecken Fundamente, welche vom Krankenhaus und dem Noviziat herrühren. Ich füge bei, dafs, um die Uebereinstimmung mit der Hirsauer Regel vollständig zu machen, unmittelbar südlich vom Kapitelsaal im östlichen Trakt des Claustrums die Ruinen der Umfassungsmauern eines rechteckigen, ca. 25 *m* langen Raumes erhalten sind. Hier lag das Auditorium. (Abb. 5.)

Die gleiche Lage der Marienkapelle läfst sich in einer Anzahl Klöster nachweisen, die von Hirsau aus besetzt wurden.

In Petershausen am Bodensee liefs der von Hirsau gesendete Abt Theoderich an der Nordseite der Sakristei eine Marienkapelle erbauen und am 9. September 1093 einweihen. Sie ist verschieden von der ebenfalls der hl. Jungfrau geweihten Krankenhauskirche. Dafs das Krankenhaus sehr nahe an der Clausur war, geht daraus hervor, dafs 1159 ein Brand, der in einem Anbaue desselben entstand, in kürzester Zeit die Klosterkirche und das Kloster mit

---

[50]) Die Bibliothek über der Marienkapelle findet sich im XV. Jahrh. auch in Admont, wahrscheinlich auch in Blaubeuren, ferner in Steingaden; vergl. G. Hager „Die Bauthätigkeit im Kloster Wessobrunn" »Oberbayr. Archiv«, Bd. 48 (1894) 270. Im Obergeschofs des Verbindungstraktes der Marienkapelle in Rebais, im Obergeschofs des östlich vorspringenden Kapitelsaales in Sainte-Trinité in Tiron. Monasticon Gall. Pl. 58, 60.

Ausnahme der Sakristei, Bibliothek und zweier Kapellen zerstörte.[51])

In Zwiefalten erhob sich die als Krankenhauskirche dienende, 1121 geweihte[52]) Marienkapelle unmittelbar östlich am Kapitelsaal, mit diesem durch eine Thür verbunden. Der Kapitelsaal aber war im östlichen Trakt des südlich der Klosterkirche gelegenen Claustrums, in der Nähe der Hauptkirche.[53])

Im Allerheiligenkloster in Schaffhausen läfst sich die gleiche Situation nachweisen. Der Kapitelsaal befand sich hier, wie gewöhnlich, am Ostflügel des Kreuzganges, nahe dem Münster. Henking hat ihn in seiner verdienstlichen Monographie über das Kloster nicht als solchen erkannt. Aber die „drei Doppelgruppen von blinden, 83 *cm* hohen Bogenstellungen", welche Henking an der Aufsenseite der Ostmauer des Kreuzganges beschreibt, lassen keinen Zweifel übrig, dafs wir hier die üblichen, jetzt vermauerten Fensteröffnungen des Kapitelsaales nach dem Kreuzgang zu erkennen haben. „Die Rundbögen sind aus rothem und weifsem Sandstein gewölbt, die Gruppen durch schmale Zwischenpfeiler getrennt. Einfache basenlose Säulchen mit leicht geschwellten, schlanken Schäften und gedrechselten Kapitälen, welche aus Kehle und unterem Wulst bestehen, bilden die Stützen. Die Fufsbank liegt nur 80 *cm* über dem Boden des Kreuzganges."[54]) Oestlich stöfst an den Kapitelsaal eine tiefe Kapelle, St. Anna- oder Münsterkapelle genannt. Sie ist sicher als gothischer Umbau der ehemaligen romanischen Marienkapelle aufzufassen. Der Wechsel des Patrociniums findet eine Parallele im St. Peterskloster in Erfurt, wo die ehemalige Marienkapelle vom XV. Jahrh. an ebenfalls den Titel der hl. Anna führt.

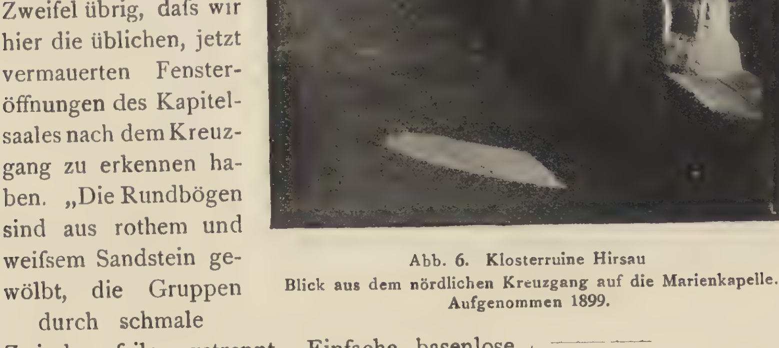


Abb. 6. Klosterruine Hirsau
Blick aus dem nördlichen Kreuzgang auf die Marienkapelle.
Aufgenommen 1899.

In St. Peter in Erfurt, einem Tochterkloster Hirsaus, ist die von dem Laienbruder Ditmar erbaute Marienkapelle am 25. Juli 1117 geweiht worden. Infolge des 1469 unternommenen Neubaues einer Marienkapelle im neuen Dormitorium scheint für die alte Kapelle die Benennung nach der Mutter Anna ein im Ausgange des Mittelalters besonders beliebtes Patrocinium, gewählt worden zu sein. Eine Zeit lang gebrauchte man die Bezeichnung *capella S. Mariae sive modo S. Annae*, bis schliefslich der Titel St. Anna den Marientitel ganz verdrängte. Die Ka-

[51]) Vergl. J. Neuwirth a. a. O. S. 102 ff.

[52]) Ortlieb „Zwif. Chronicon." »Mon. Germ. SS.« X, 87.

[53]) Für die Bestimmung der Lage der Marienkapelle sind zwei Stellen bei Arsenius Sulger »Annal. mon. Zwifaltensis« I (1698) 50 entscheidend: ad latus Templi Australe juxta Sacellum domesticum. . . . Praeter triplicem hunc sepulturae locum quartus demum fuit in Capitulo ante introitum Sacelli domesticum. Unter Sacellum domesticum versteht Sulger stets Sacellum infirmorum. Diese Lage wird bestätigt durch eine in Oel gemalte Ansicht des Klosters Zwifalten von 1659, abgeb. in der kleinen Oberamtsbeschreibung Münsingen.

[54]) Henking „Das Kloster Allerheiligen", »Schaffhauser Neujahrsblätter« (1891) S. 12 f.

pelle stand am östlichen Kreuzgangflügel, nördlich vom Chor der Klosterkirche.[55])

In dem Cluniacenserkloster St. Blasien im Schwarzwald, das lebhafte Verbindung mit Hirsau unterhielt, erbaute Abt Rustenus (1108 bis 1125) eine Krankenhauskapelle zu Ehren Mariens.[56]) Sie lag nach einer Ansicht des Klosters von 1562 östlich vom östlichen Flügel des Claustrums zunächst dem Chore des Münsters.[57]) Wenn die Ansicht von 1562 genau gezeichnet ist, so stiefs die Westwand der Kapelle nicht unmittelbar an die Ostwand des Kapitelsaales, sondern es bestand zwischen beiden ein kleiner Zwischenraum. Die Kapelle hatte einen kleinen eingezogenen Chor, der wie die Hauptkirche gerade abschlofs.

Den gleichen Grundrifs wie in St. Blasien zeigte die romanische Marienkapelle des ebenfalls mit Hirsau verbundenen Klosters Ottobeuern.[58]) Die Kapelle stand in unmittelbarer Verbindung mit dem östlichen Trakt des Konventgebäudes; der westlich von ihr gelegene Raum, durch den der Zugang vom Kreuzgang herführt, scheint als Sepultur der Mönche gedient zu haben.[59])

Im Kloster Heilig Kreuz in Donauwörth, das 1101 mit Abt Theoderich von St. Blasien besetzt worden war, finden wir ebenfalls Marienkapelle und Kapitelsaal aneinanderstofsend, beide gleich breit, mit gemeinsamer Längenaxe. Die Marienkapelle ist nämlich, wie aus den alten Klosternachrichten zu erweisen ist, identisch mit der sogenannten Brabanterkapelle, der Grabstätte der Herzogin Maria von Brabant; der westlich anstofsende Raum aber mit dem Kapitelsaal. Im weiteren Sinne kommt hier die Bezeichnung Kapitel auch für beide Räume vor; einmal heifst die Marienkapelle „inneres Kapitel". Das Kapitel liegt am Ostflügel des Kreuzganges, nur durch die Sakristei und den westlich vor dieser befindlichen Vorraum von der Klosterkirche getrennt. In der Wand zwischen Kreuzgang und Kapitelsaal zeigte sich zu beiden Seiten des Einganges ein romanischer Fensterbogen mit Theilungssäulchen, bei den früheren Umänderungen des Kapitels und der Kapelle vermauert, in neuester Zeit aber wieder aufgedeckt. 1895—1897 wurden Kapelle und Kapitel nach Erhebung der Gebeine der Herzogin Maria von Brabant in einen Saal umgebaut, der nun Zwecken des im ehemaligen Klostergebäude eingerichteten Erziehungsinstituts dient.[60])

Das Zusammenfliefsen der Bezeichnung Kapitel und Marienkapelle ist leicht begreiflich, wenn, wie in Donauwörth, beide Räume gleich breit sind. Das Kapitel erscheint in solchem Falle gewissermafsen als Vorhalle der Kapelle. Wir haben hier die Vorstufe zu der Entwicklungsphase, welche das Kapitelhaus von Blaubeuren darstellt. Das Kapitelhaus von Blaubeuren ist eine doppelgeschossige spätgothische Kapelle von 1481, mit dem östlichen Flügel des Kreuzganges durch zwei gröfsere Portale verbunden. Der Bau hat eine Länge von 19,8 *m* und eine Breite von 7,24 *m*. Oestlich schliefst er in drei Achtecksseiten. Als Kapitel diente nur das Erdgeschofs, ein zweischiffiger gewölbter Raum von 4,50 *m* Höhe.[61]) Das Obergeschofs ist jetzt in einen Lehrsaal umgewandelt, barg aber ehemals vielleicht die Bibliothek (vergl. Hirsau). Ich nehme an, dafs im romanischen Baue des Klosters Kapitel und Marienkapelle durch eine Mauer (mit Thüröffnung) geschieden waren. Beim gothischen Umbaue liefs man die Trennungsmauer fallen und vereinigte Kapitel und Marienkapelle in e i n e m Raum.

Die Beispiele des Zusammenhanges von Kapitel und Marienkapelle in Benediktinerklöstern liefsen sich noch vermehren. So wäre

[55]) »Mittheil. d. Vereins f. d. Gesch. u. Alterthumskunde von Erfurt«. XI. (1883) 124 ff.

[56]) Vergl. die Citate bei Frz. X. Kraus »Die Kunstdenkmäler des Grofsherzogthums Baden« III (1892) 75.

[57]) Vergl. die Reproduktion bei Frz. X. Kraus a. a. O. Taf. XI.

[58]) Vergl. den Grundrifs des alten, durch einen Neubau des XVIII. Jahrh. beseitigten Klosters bei F. L. Baumann »Geschichte des Allgäus« III (1894) 432.

[59]) Ueber die Kapelle vergl. M. Feyerabend »Jahrbücher von Ottobeuren« I (1813) 542, II (1814) 218, III (1815) 662, IV (1816) 400.

[60]) Vergl. L. Auer junior »Bericht über die Nachgrabungen in der Brabanter Kapelle des ehemaligen Benediktinerklosters Heilig-Kreuz zu Donauwörth«. Hier auch Grundrifs der Klosterkirche mit Marienkapelle und Kapitel.

[61]) Th. Baur »Das Kloster zu Blaubeuren« (1877) S. 22. Mit Grundrifs des Klosters. — Vergl. P. Weizsäcker „Blaubeuren". »Besondere Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg« 1900 S. 289 ff.

z. B. Wessobrunn zu erwähnen.[62]) Auch Isny im württembergischen Oberschwaben und Kladrau in Böhmen, beide zur Hirsauer Reform zählend, gehören hierher.[63])

Blicken wir auf französische Benediktinerklöster, so fehlt es auch hier nicht an Beispielen. Ich beschränke mich darauf, die alten Klosteransichten im Monasticon Gallicanum (Paris 1877) beizuziehen. Oestlich an den Kapitelsaal stiefs die Marienkapelle in Sainte Livrade.[64]) In Rebais war die gothische Marienkapelle nahe dem Chor der Klosterkirche mit dem östlichen Flügel des südlich an der Kirche gelegenen Konventbaues durch einen kurzen Trakt verbunden, der unten anscheinend eine Durchfahrt, oben aber, wie ausdrücklich bemerkt ist, die Bibliothek enthielt. Der Verbindungstrakt zeigt auf der Abbildung Renaissanceformen. Möglicherweise besafs also im Mittelalter die Marienkapelle keinen Zusammenhang mit dem Konventbau. Die Marienkapelle in Rebais ist deswegen besonders interessant, weil sie die unmittelbare Verbindung mit der *Cella Infirmorum*, mit dem Krankenhaus der Brüder, erkennen läfst. Das Krankenhaus, aus zwei im rechten Winkel aneinanderstofsenden Flügeln bestehend, liegt südlich an der östlichen Hälfte der Kapelle, mit dieser enge verbunden.



Abb. 7. Kloster Blaubeuren.
Ostansicht. Blick auf Kloster und Marienkapelle.

Aehnliche Lage hat die gothische Marienkapelle in St. Denis. Aber sie steht weiter entfernt vom östlichen Konventbau, war ursprünglich isolirt, und wurde erst in der Renaissanceperiode durch einen Trakt mit 14 Fensteraxen mit dem alten Konventbau verbunden. Auch hier stöfst die Infirmaria, auf der Abbildung als gothischer Bau kenntlich und nur aus einem von Nord nach Süd gerichteten Flügel bestehend, an die Südseite der Marienkapelle, und zwar in der westlichen Hälfte der letzteren. So bieten Rebais und St. Denis interessante Belege für den Zusammenhang zwischen Marienkapelle und Krankenhaus.

Die Lage zunächst dem Chor der Klosterkirche und die unmittelbare Verbindung mit dem östlichen Konventtrakt begegnen auch bei den gothischen Marienkapellen in St. Nicolas aux Bois[65]) und in Le Mont Saint Quentin.[66]) Ob sich westlich an sie das Kapitel schlofs oder ob sie vielleicht wie Blaubeuern Marienkapelle u. Kapitel in einem Raum vereint haben, läfst sich aus den Abbildungen nicht entnehmen. Genau die gleiche Disposition zeigt die doppelgeschossige Kapelle im Kloster St. Pierre in Ferrières, welche ausnahmsweise (ob schon ursprünglich?) der hl. Elisabeth geweiht ist.[67])

Ich habe eine Anzahl von Marienkapellen nachgewiesen, welche an der Ostseite des Konventbaues nahe dem Chor der Klosterkirche stehen, die meisten enge mit dem Konvent-

[62]) G. Hager „Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren." »Oberb. Archiv« Bd. 48 (1894) 207.

[63]) Vergl. den Grundrifs des Klosters Kladrau in »Mittheilungen der k. k. Centralkommission«. Neue Folge, V (1879).

[64]) Monasticon Gallicanum. Pl. 13.

[65]) Monasticon Gall. Pl. 87.

[66]) A. a. O. Pl. 89.

[67]) A. a. O. Pl. 134.

bau und zwar speziell mit dem Kapitel verbunden.

So erscheint denn die Marienkapelle seit dem XI., oder vielmehr, weil die Anlage von Cluny ausgeht, schon seit dem X. Jahrh. als typischer Bestandtheil der Klosteranlage der Benediktiner, bezw. Cluniacenser, der seinen bestimmten Platz in der Regel und im Planschema hat.[68]) Ihr Vorgänger ist die kleine Doppelkirche auf dem Plane von St. Gallen, welche östlich an den Chor der grofsen Klosterkirche stöfst, in der Axe desselben liegt und in zwei durch eine Quermauer geschiedene Hälften zerfällt: die westliche dient als Kapelle des nördlich angebauten Krankenhauses, die östliche als Kapelle des südlich angebauten Noviziates. Leider wissen wir nicht, welchen Titel diese Doppelkirche führte. Sollte sie der hl. Maria geweiht gewesen sein? Es wäre erwünscht, dafs die Nachrichten über die Marienkapellen in St. Gallen mit Rücksicht auf diese Frage nochmals geprüft werden.[69]) Sollte die Kirche der hl. Jungfrau geweiht gewesen sein, so wäre die Marienkapelle nicht nur in der Verbindung einer Kapelle mit dem Krankenhaus, sondern auch im Titel bereits auf dem Plane von St. Gallen vorgebildet. Geht der Plan auf Aniane zurück, so wäre der Marientitel leicht erklärlich, da in Aniane neben der Hauptkirche St. Salvator eine kleinere Marienkirche bestand, welche sofort bei der ersten Ansiedlung des hl. Benedikt erbaut worden war und auch später beibehalten wurde.[70]) Da Cluny auf's engste an die Reform des Benedikt von Aniane anknüpfte, so könnte man vermuthen, dafs zwischen den Marienkapellen in Aniane und Cluny ein Zusammenhang besteht; allein in Cluny fand der Gründer des Klosters 910 bereits zwei Kapellen vor, welche Maria und St. Peter geweiht waren, und aus diesen entwickelten sich die Titel der beiden Klosterkirchen.[71])

[68]) Dafs eine Marienkapelle „in den meisten hirsauischen Klöstern sich befand", darauf hat schon M. Feyerabend »Jahrbücher des Stiftes Ottobeuren« I (1813) 542 hingewiesen. Feyerabend hebt auch schon das öftere Vorkommen von Nikolauskapellen in diesen Klöstern hervor, auf das ich hier nicht weiter eingehe.

[69]) Vergl. die Bemerkungen bei J. Neuwirth a. a. O. S. 37, 40, 44.

[70]) Ardonis vita Benedicti abbátis Anianensis. »Mon. Germ. SS.« XV, 201.

[71]) E. Sackur »Die Cluniacenser« I (1892) 41, II (1894) 372.

Wie es sich nun auch mit dem Patrocinium der Krankenhauskapelle von St. Gallen verhalte, auf jeden Fall bedeutet die Krankenhauskapelle der Cluniacenser eine weitere Entwicklungsphase der gleichen Kapelle des Planes von St. Gallen: war auf letzterem die Kapelle unmittelbar östlich vom Chor der Klosterkirche disponirt, so rückte sie in Cluny etwas seitlich vom Chor an den Ostflügel des Konventbaues und ging eine Verbindung mit dem Kapitelsaal ein. Die Verbindung mit dem Kapitelsaal wurde wohl durch liturgische Rücksichten herbeigeführt, durch das Bestreben, für die Prozessionen im Kreuzgang eine *statio* in einer Nebenkirche zu gewinnen.[72]) Aufserdem gewann dadurch der kirchliche Charakter des Kapitelsaales. In der Frühzeit scheint der Kapitelsaal, abgesehen von der Lage neben dem Chor der Klosterkirche, eines ausgesprochenen kirchlichen Charakters noch entbehrt zu haben; die Wärmestube, welche in St. Gallen als Kapitel diente, enthielt sicherlich keinen Altar; überhaupt weifs ich aus dem ersten Jahrtausend kein Beispiel für einen Altar im Kapitel. Allmählich mochte man das Bedürfnifs fühlen, den kirchlichen Charakter des Kapitels noch mehr zu betonen. Dies geschah durch die Verbindung mit der Marienkapelle. Und wo keine Marienkapelle mit dem Kapitel verbunden wurde, da mochte man wenigstens seit dieser Periode einen Altar in demselben aufstellen. Zum Kapitelaltar wurden im späteren Mittelalter eigene Stiftungen gemacht.[73])

Die Art der Benützung der Marienkapelle war bei den Cluniacensern genau vorgeschrieben. Da sie in erster Linie den Kranken diente, so war der reguläre Gottesdienst in derselben bedeutend kürzer als jener in der *ecclesia maior.* Aufser den Kranken durften an demselben auch Mönche theil nehmen, die durch ihr Amt viel beschäftigt waren, wie der *Cellerarius, Camerarius, Granatarius, Decanus villae, Ostiarius, Infirmarius* und der *Magister operis* (*qui praeest operi caementiciorum*).[74]) Der Abt Petrus Venerabilis von Cluny verord-

[72]) Siehe die schon oben beim Nachweis der Lage der Marienkapelle angeführte Stelle der Hirsauer Konstitutionen, Lib. I, cap. 72. Vergl. dazu „Casus monasterii Petrishusensis", »Mon. Germ.« SS. XX, 650.

[73]) z. B. 1343 im Kloster Michelsberg in Bamberg »XV. Bericht des Histor. Vereins zu Bamberg« (1853) S. 117.

[74]) Constit. Hirs. Lib. II, cap. 53.

nete um 1130, dafs in der Marienkapelle täglich die Horen und die Komplet U. L. Frau gesungen werden.[75])

Meine Schilderung der Marienkapelle bei den Benediktinern wäre unvollständig, würde ich nicht erwähnen, dafs auch andere Dispositionen als jene östlich vom Kapitel vorkommen. Im Kloster Seeon in Oberbayern finden wir die Marienkapelle zwischen dem Chor der Klosterkirche und dem Kapitel, in einem Umbau des Konventgebäudes aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. Oestlich in geringer Entfernung hievon lag das Krankenhaus.

Der Charakter der Marienkapelle als Krankenhausoratorium tritt sehr deutlich auf in St. Etienne in Caen, in Craon und in Lyre.[76]) In den beiden ersteren Klöstern liegt das Claustrum an der Südseite der Klosterkirche und die Marienkapelle erhebt sich an der Südostecke desselben, nach Osten vorspringend, unmittelbar verbunden mit der westlich anstofsenden Infirmaria. In Caen ist diese gothische Kapelle zweigeschossig und als *sacellum infirmorum inferius* und *superius* bezeichnet. In Notre Dame in Lyre befindet sich das Claustrum an der Nordseite der Klosterkirche und das Krankenviertel wieder nördlich vom Claustrum, durch einen vorspringenden Dormenttrakt mit diesem zusammenhängend; an der Nordostecke des quadratischen Krankenhauses springt die Marienkapelle östlich vor.

Einmal kann ich die Marienkapelle auch an der dem Claustrum gegenüberliegenden Seite der Klosterkirche nachweisen, hart neben dem Chor, nämlich in St. Etienne in Bassac.[77])

Fassen wir alle diese verschiedenen Lagen der Marienkapelle ins Auge, so ist ihnen die Disposition im östlichen Theil der Klosteranlage gemeinsam. Bei dem Blick auf die Ostseite des Klosters belebt die Kapelle malerisch das Bild, sei es, dafs sie vorgelagert ist oder nur kräftig vorspringt (vergl. Abb. 7). Wir sehen sie bald rechts, bald links vom Chor des Münsters, meist in nächster Nähe desselben, nur bisweilen in gröfserem Abstande. Das Hin- und Herpendeln zu Seiten des Chores führt schliesslich in Frankreich einen Schritt weiter in der Entwicklung, der Chor zieht die Kapelle völlig an sich, sie kommt in die Axe des Chores zu liegen, unmittelbar östlich, mit dem Chore fest verbunden, bald einen losen Annex, bald einen organischen Bestandtheil desselben bildend. Ich meine die tiefe, der hl. Jungfrau geweihte Mittelkapelle an den Chören mit Umgang und Kapellenkranz, wie sie im nördlichen Drittel Frankreichs herab bis zur Loire begegnet. Benediktinerklosterkirchen mit axialen Marienkapellen finden wir in St. Valéry-sur-Mur, Fécamp, St. Quen in Rouen, St. Michel in Tréport, St. Riquier, St. Germer, St. Florent in Saumur, St. Paul in Cormery, in Marmoutiers.[78]) Es ist bekannt, dafs diese Mittelkapellen der hl. Jungfrau ein Charakteristikum der normännischen Kathedralen sind, aber auch in den Kathedralen von Le Mans und Amiens nachgeahmt wurden.[79]) Die ältesten dieser Kapellen fallen in die Frühzeit des XIII. Jahrh. Dürfen wir ihren Ursprung in den seitlich vom Chor gelegenen romanischen Marienkapellen der Cluniacenser suchen, so haben wir einen interessanten Aufschlufs über eine charakteristische Eigenart der grofsen gothischen Chöre jener Gegend gewonnen. An cluniacensischen Ursprung der der hl. Jungfrau geweihten Mittelkapellen möchte ich um so eher glauben, als schon die Chorrotunde im Cluniacenserkloster St. Bénigne in Dijon, ein Werk des Abtes Wilhelm, eine Mittelkapelle hat, deren Hauptgeschofs der hl. Maria gewidmet ist.[80])

Von der Normandie geht die Mittelkapelle auf die grofsen gothischen Kathedralen Englands über (Lady Chapel).

Dafs die Prämonstratenser ebenfalls Marienkapellen anlegten, habe ich in meiner Studie über Kloster Steingaden betont.[81]) In Steingaden stand die Marienkapelle am Ostflügel des Kreuzganges, nahe der Klosterkirche, hatte also dieselbe Lage wie bei den Cluniacensern.

München. Georg Hager.

[75]) St. Beissel »Die Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Mittelalters« (1896) S. 46.

[76]) Monasticon Gallicanum, Pl. 104, 147, 108.

[77]) Monasticon Gallicanum, Pl. 23.

[78]) Vergl. Monasticon Gallicanum, Pl. 80, 115 u. 116, 121, 129, 79, 82, 150, 161, 162.

[79]) Dehio & Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« II (1898) 170.

[80]) Viollet-le-Duc »Dictionnaire de l'Architecture« VIII, 282. — Dehio & Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« I (1892) 548.

[81]) G. Hager „Die Bau- und Kunstdenkmale des Klosters Steingaden", »Oberb. Archiv« Bd. 48 (1893) S. 166.

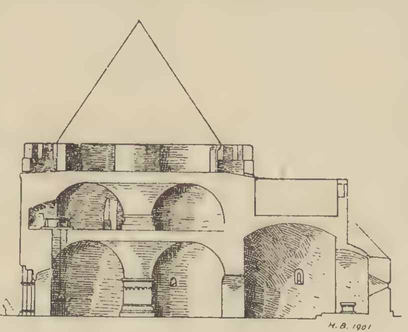
Befestigte Kirchen. I.

(Mit 17 Abbildungen.)

Kaum ein Gegenstand bauarchäologischer Forschung ist bisher so stiefmütterlich behandelt wie die befestigte Kirche. Die Handbücher der Kunstgeschichte und der Baukunst im Besondern kennen sie gar nicht. Otte widmet im Handbuch der Kunstarchäologie befestigten Kirchhöfen eine knappe Seite. In den Inventaren werden einzelne Anlagen mit wenigen rathlosen Worten abgethan. Und das ist auch erklärlich. Denn für einfache und grundlegende Thatsachen pflegen die Augen oft zuletzt aufzugehen. Zudem sind vielfach die Reste ehemaliger Befestigung so kümmerlich und versteckt, dafs sie sich der flüchtigen Beobachtung entziehen. Auch die nachfolgende Untersuchung kann auf systematische Vollendung keinen Anspruch machen. Obwohl sie auf langjährigen Vorarbeiten und Sammlungen beruht, mufs sie grofse Lücken offen lassen. Ich übergebe sie nur deshalb der Beachtung der Mitarbeiter, weil ich nun übersehen kann, dafs ich nach weiteren jahrelangen Studien in Bezug auf die systematische Erkenntnifs nicht sehr viel klüger sein würde. Die endgültige Klärung der Frage wird sich nur auf sehr breiter Basis und durch Zusammenarbeit aller Sachkenner ergeben.

Der Erste, welcher befestigten Kirchen eine Betrachtung unter grofsen Gesichtspunkten gewidmet hat, ist Friedrich Seesselberg.[1] Bei seinen Forschungen in der nordischen Denkmälerwelt stiefs er auf eigenartige Rundbauten, welche von dem üblichen Kirchenschema erheblich abweichen. Seesselberg leitet sie von den prähistorischen Rundburgen ab und erklärt sie als Vorstufen einerseits der centralen Doppelkapellen, andererseits der (westlichen) festen Kirchthürme. Er hat dadurch Entwicklungsreihen von bestechender Einfachheit und Geschlossenheit geschaffen.

[1]) F. Seesselberg »Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker.« (Berlin 1897.) Fol. 77 ff.



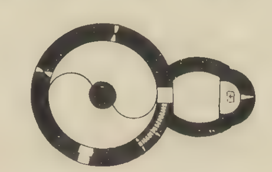
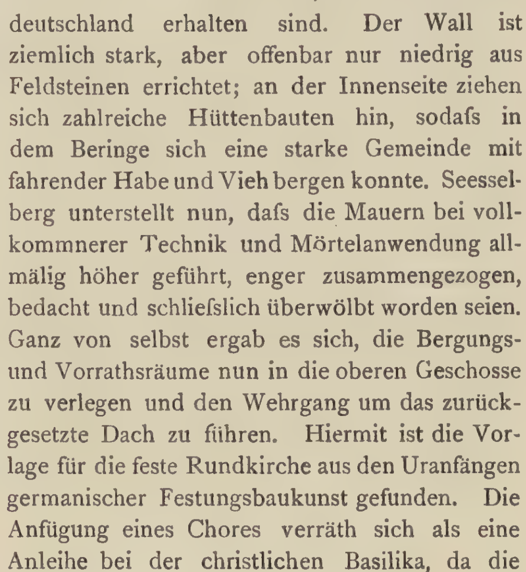


Fig. 1. Kirche zu Nylarsker.



Als Architypus der Rundkirchen kann diejenige von Nylarsker auf Bornholm (Fig. 1) gelten. Der Grundrifs wird durch einen Kreis gebildet, an welchen ein Oval als Chor mit einem Halbrund als Apsis angesetzt ist. Nur 3 Fensterchen und eine seitliche Thür geben dem Inneren Licht. Inmitten des Kreises erhebt sich ein massiver Rundpfeiler als Stütze des Tonnengewölbes. Eine in der Wand ausgesparte Treppe führt zum Obergeschofs, welches genau wie das untere auf dem Mittelpfeiler tonnengewölbt ist. Ueber diesem befindet sich ein Halbgeschofs, auf welches das zurückgezogene Zeltdach aufsetzt, während ringsherum ein zinnenbewehrter, freier Umgang führt. Kultischen Zwecken diente nur das Erdgeschofs. Das mittlere Geschofs diente zur Aufbewahrung von Waffen und Wurfmaterial, Feldsteinen und dergleichen, die durch eine Deckenluke aufgewunden wurden.

Das Vorbild dieser seltsamen Anlagen findet Seesselberg in den germanischen Rundburgen und Ringwällen, welche von kreisrundem oder ovalen Grundrifs noch immer zahlreich, auch in Mitteldeutschland erhalten sind. Der Wall ist ziemlich stark, aber offenbar nur niedrig aus Feldsteinen errichtet; an der Innenseite ziehen sich zahlreiche Hüttenbauten hin, sodafs in dem Beringe sich eine starke Gemeinde mit fahrender Habe und Vieh bergen konnte. Seesselberg unterstellt nun, dafs die Mauern bei vollkommnerer Technik und Mörtelanwendung allmälig höher geführt, enger zusammengezogen, bedacht und schliefslich überwölbt worden seien. Ganz von selbst ergab es sich, die Bergungs- und Vorrathsräume nun in die oberen Geschosse zu verlegen und den Wehrgang um das zurückgesetzte Dach zu führen. Hiermit ist die Vorlage für die feste Rundkirche aus den Uranfängen germanischer Festungsbaukunst gefunden. Die Anfügung eines Chores verräth sich als eine Anleihe bei der christlichen Basilika, da die

Verbindung beider nur durch eine sehr schmale Thür hergestellt ist.

Für die Weiterentwicklung des primitiven Typus war es dann von entscheidender Bedeutung, dafs der mittlere Pfeiler trommelartig ausgehöhlt, durch centrisch gestellte Pfeiler ersetzt, seine Kuppel durchbrochen und über die Oeffnung ein ähnlich aufgelöster Pfeiler gesetzt wurde, der schlotförmig das Dach durchbrach und zugleich als Luginsland dienen konnte. In Oesterlarsker auf Bornholm ist der erste Schritt auf diesem Wege gethan. Sechs im Kreis angeordnete plumpe Viereckpfeiler tragen die Kuppel, welche noch keine Durchbrechung zeigt. Wesentlich vorgeschritten ist dagegen die Kirche in Bjernede (Seeland) (Fig. 2). Hier stützen vier ins Quadrat gestellte Pfeiler den mittleren Schlot, der durch die zwei folgenden Geschosse hindurchgeht und, ins Achteck umgesetzt, aus dem Dache hervorragt. Die ursprüngliche Luke ist dadurch höchst sinnreich in den Kern des Bauwerkes verlegt, gestattet den direkten Aufzug von Material bis zum obersten Geschofs und gewährt den Vortheil, dafs ein schon in das Erdgeschofs eingedrungener Feind noch wirksam beschossen werden kann. Denn die enge Spindeltreppe in der Wanddicke liefs sich leicht verrammeln.

Rundkirchen dieses Typs finden sich noch in Nyker, Voxtorp, Hagby, Vårdberg, Skörstorp, Solna und Branma und aus einem Bischofsverzeichnifs geht hervor, dafs zur Zeit des Bischofs Bengt um 1150 Rundkirchen in Westergötland vorhanden waren. Auf deutschem Boden kann nur die Kapelle in Düggelte bei Soest genannt werden, eine zwölfeckige Anlage mit (späterer) Apsis, doch ohne Obergeschofs, aus dem Anfang des XII. Jahrh. Hier tragen vier Rundpfeiler den mittleren, als Glockenthurm benutzten Schlot, während der Umgang durch 12 Säulen gleichsam zweischiffig gemacht und durch Tonnen mit Stichkappen überwölbt ist. Spuren von Befestigung fehlen ganz. Lübke spricht die Kapelle wohl richtig als ursprüngliche Taufkirche an.[2]) Später diente sie den umliegenden Höfen als Gotteshaus. Die Michaelskirche in Schleswig hat durch spätere Veränderungen sehr gelitten. Der Grundrifs kann als Dreiviertelkreis mit drei Apsiden ergänzt werden. Auch hier trennen 12 Pfeiler den Umgang von dem mittleren Raume, über dessen Aufbau nichts bekannt ist. In der gesammten Disposition steht den nordischen Rundkirchen ferner die Michaelskapelle in Fulda nahe.



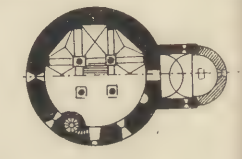


Fig. 2. Kirche zu Bjernede.

Die Weiterbildung des Schemas auf dieser Stufe wurde durch technische und liturgische Rücksichten bestimmt. Einmal bot sich den nordischen Baukünstlern das vom Süden vordringende Kreuzgewölbe als bequemere Wölbungsform, welches jedoch leichter in einen gradlinigen Grundrifs einzufügen war. So tritt statt des Kreises das Oktogon (in Storehedinge und Wisby), schliefslich auch das Quadrat (Ledoie auf Seeland) auf. Andererseits mufs angenommen werden, dafs auch im Obergeschofs sich Gläubige sammelten, um durch die Luke die Messe anzuhören. Denn bei der Heiligengeistkirche in Wisby ist der wichtige Schritt gemacht, „dafs der Chor vermittelst einer Wanddurchbrechung mit dem oberen Geschofs des Oktogons verbunden wurde". Hiermit ist „das Prinzip der Doppelkirchen völlig ausgereift". Die Karlskapelle in Nymwegen kann unmittelbar als eine „Spielart der Rundburgen" hier angeschlossen werden. Bei ihr ist nur die Zwischendecke des innern Oktogons beseitigt. Und die Aachener Pfalzkapelle darf als eine „Superlativform" der Nymwegener angesehen werden. Zur Auflösung der Kreis- und Oktogonform hat übrigens die eindringende Kreuzgestalt centraler Kirchen wesentlich beigetragen. Doch klingt auch in dieser Klasse die alte Tonart fort. So war die Ulrichskirche in Goslar im Obergeschofs wieder in das Oktogon übergeführt und wahrscheinlich mit einem Kernthurm versehen, während die Liebfrauenkirche in Kallundborg mit fünf Zinnenthürmen, einem über der Vierung und vier auf den Kreuzenden, bewehrt ist.

[2]) W. Lübke »Die mittelalterliche Kunst in Westphalen.« (Leipzig 1853.) S. 225 f. u. Taf. XIV.

Hiermit ist der befruchtende und formbildende Einflufs des alten Rundthurms aber keineswegs erschöpft. Als die Langhauskirche mehr und mehr in Gebrauch kam, mufste auch sie eine feste Schutzwehr suchen und man begnügte sich damit, ihr einfach den festen Rundthurm westlich vorzusetzen, dessen innere Einrichtung mit den zahlreichen übereinander liegenden Waffenkammern hierbei nicht die geringste Veränderung erlitt. Dieser eigenartige Kirchentypus mit runden Westthürmen ist in Südschweden und in den Küstengebieten häufig; er kommt aber auch im mittleren und besonders im südlichen Deutschland noch oft genug vor und verräth sich durch die wenig organische Verbindung mit dem Langhause deutlich als ein äufserer Zusatz, der nicht aus dem Bildungsprozefs der Basilika selbst geboren ist. Nun drängte auch hier die Entwicklung auf gradlinige Umfassungsmauern, um den leichteren Anschlufs an das Langhaus zu gewinnen und der Rundthurm wird in das Quadrat, dann in das breite Rechteck umgesetzt. Diese Form ist bis tief in die gothische Zeit hinein für die ganze norddeutsche Tiefebene mafsgebend geblieben. Ueberall finden wir die breiten, ungeschlachten Riesen, die sich wie eine „hohe Wehr" schützend vor das Kirchengebäude legen. Meist verrathen die inneren Waffenräume noch deutlich ihre Herkunft. Der Zinnenkranz hat sich nicht erhalten, da er durch einen hölzernen Wehrgang ersetzt wurde, welcher auf starken, in die Mauer eingebundenen Eichenbalken ruhend, frei in der Luft hing. Im weiteren Verlaufe wurden jedoch die breiten Westthürme auch von oben auseinandergeschnitten, wie recht klar an der Kirche in Fjenneslev auf Seeland zu sehen ist, dann mehr und mehr auseinander gezogen und durch ein Zwischenhaus getrennt (Corvey) und damit war das Prinzip der doppelthürmigen Westfront gefunden. Ein ähnliches Resultat ergab übrigens auch die Ansetzung flankirender Treppenthürmchen, sobald sie den ursprünglichen mittleren Thurm überragten und wie in Gandersheim mit dessen Front verschmolzen wurden. Hand in Hand mit dieser dekorativen äufseren Veränderung ging die Umgestaltung des Innern. Das Erdgeschofs des alten Wehrthurmes war von aufsen nicht zugänglich gewesen. Es wurde nun durch ein mittleres Portal geöffnet und zur Vorhalle bestimmt. In gleicher Weise verloren die Obergeschosse ihren Charakter als Waffenräume. Sie wurden durch Arkaden nach dem Langhaus geöffnet und haben als Westemporen noch ein langes Leben gehabt.

Die Zeit, in welcher sich diese Entwicklung vollzog, hat Seesselberg nicht näher bestimmt, da er mit grofsem Recht die Reihe der Typen unabhängig von der Zeitstellung des zufällig erhaltenen einzelnen Exemplares zu machen wünscht. Als treibende Ursache erkennt er einzig und allein die Raubzüge der Normannen und Wickinger, welche die reichen Gestade Südschwedens und Norddeutschlands mit ihren schnellen Schiffen heimsuchten und brandschatzten. Und auf die Küstenländer und die Flufsufer schiffbarer Ströme sind nach ihm auch die Rundkirchen und deren Ausläufer beschränkt. Er weist namentlich darauf hin, dafs die Hansabauten, z. B. in Wisby, nach dem nordischen Typus angelegt sind. Die Umbildungen nach der dekorativen und kirchlichen Seite hin verlegt er in die Zeit, als die Wickingergefahr überstanden war und friedliche Zustände die Ablegung der schweren Rüstung gestatteten. — In eine Kritik der kühn und energisch durchgeführten Anschauung Seesselbergs einzutreten, fühle ich mich nicht berufen. Die Beweiskraft seiner Schlüsse hätte fraglos gewonnen, wenn er das in Deutschland vorliegende Material allseitiger herangezogen hätte. Ist auch die Entwicklung des Ringwalles zur Rundburg blofse Hypothese, so lassen sich doch die engsten Beziehungen zwischen dem Burgbau und den festen Kirchthürmen noch in viel weiteren Grenzen nachweisen. Allerdings mufs man sich, wie aus Pipers Forschungen[8]) hervorgeht, stets gegenwärtig halten, dafs der ältere Burgenbau mit Holzkonstruktionen arbeitete, dafs der Steinbau erst allmälig und in weiten Gegenden offenbar nach Vorgang des Kirchenbaues Eingang fand, dafs ein runder Typus für den Wohnthurm oder Bergfrid keineswegs feststeht, sondern ebenso häufig quadratische und rechteckige Formen auftreten. Der Bildungsprozefs scheint also nicht in einem Abhängigkeitsverhältnifs, sondern in gegenseitiger Förderung und Befruchtung verlaufen zu sein. Zu eng ist entschieden die treibende Ursache in den Wickingereinfällen gesucht. Wir finden Festungskirchen im entlegenen Binnenlande und sie sind nach Erlöschen der Wickingergefahr keineswegs ab-

[8]) O. Piper »Burgenkunde«. (München 1891.)

gestorben. Man kann im Gegentheil das XIV. und XV. Jahrh. als die Blüthezeit derselben bezeichnen und im 30jährigen Kriege sind viele derselben noch benutzt, umkämpft und gestürmt worden.

Jedenfalls wird die Erkenntnifs gefördert, dafs die Wehrhaftigkeit der Kirche auf die Ausbildung, Stellung und Form der Thürme einen entscheidenden Einflufs gehabt hat. Seltsamer Wechsel der Anschauungen! Schon 1804 sprach F. Schlegel diese Ansicht aus.[4]) „Ich sah dergleichen (Thürme) sogar mit Burgzinnen zum Beweise, dafs es nicht eine willkürliche Vergleichung ist, die uns hier an die Aehnlichkeit der alten Ritterburgen erinnert, sondern eine absichtliche Nachbildung der durch uralte Sitte ehrwürdige Bauart. Es ist also die germanische Bauart nicht wie bei anderen Völkern von den Tempeln oder Gräbern, sondern allein und ganz vorzüglich von den Burgen ausgegangen". Aber 1860 behauptete Weingärtner im schärfsten Gegensatz hierzu, dafs die Thürme nie andere als kultische Zwecke gehabt und aus den zentralen, thurmartigen Memorien und Doppelkapellen entstanden seien.[5]) „Ich bezweifle, dafs auch nur ein einziger Kirchthurm auf Gottes Erdboden zugleich mit der Absicht, im Nothfall Festungsthurm zu sein, errichtet worden ist." Und ganz ähnlich neuerdings Dehio.

Treten wir an die deutschen Denkmäler heran, so begegnet uns ein weitverbreiteter Typus, bei welchem der Nachdruck der Befestigung garnicht auf die Kirche und den Thurm, sondern auf die Umwallung gelegt ist. Meist ist schon ein von Natur fester Platz, eine Anhöhe in oder vor dem Dorfe, in einzelnen Fällen von einem Wasser umgeben, für die Anlage ausgewählt. Dann ist dicht am Rande eine Ringmauer umhergeführt, welche mit Wehrgang, Schiefsscharten oder Zinnenkranz versehen ist, die Einfahrt ist mit einem festen Thor, oft auch mit einem besonderen Wehrthurm überbaut. Aehnliche Thürme finden sich an schwachen Stellen der Vertheidigungslinie. Im Innern ziehen sich an der Mauer die „Gaden" entlang, unterkellerte Schuppen aus Fachwerk, welche zur Bergung der fahrenden Habe dienten, während das Vieh auf dem freien Platz um die Kirche gesammelt wurde. Diese festen Plätze entsprechen in Anordnung und Gebrauch durchaus den Rundwällen und Fliehburgen, deren Reste überall in deutschen Landen so zahlreich sind. Einer starken feindlichen Macht waren sie nicht gewachsen und eine längere ernste Belagerung vermochten sie schwerlich auszuhalten. Aber in den unaufhörlichen inneren Fehden des Mittelalters thaten sie ihre guten Dienste. Denn man mufs sich erinnern, dafs die mittelalterliche Taktik nicht darauf hinausging, den Gegner aufzusuchen und in offener Schlacht aufs Haupt zu schlagen, sondern an solchen Punkten in sein Gebiet zu brechen, wo er nicht stand, und schutzlose Dörfer auszurauben und niederzubrennen. Man mufs etwa die Geschichte des sächsischen Bruderkrieges lesen, um zu erkennen, wie sich die Gegner geflissentlich auswichen, dagegen in rückwärtigen, raschen Brand- und Raubzügen eine ungemeine Tapferkeit entwickelten. Zur Unterstützung dieser Ansicht vermag ich einige chronistische und urkundliche Thatsachen anzuführen, welche sich allerdings nur auf das alte Hennebergische und Würzburgische Gebiet beziehen.

In einem Lehensverzeichnifs des Grafen Berthold von Henneberg vom Jahre 1317 heifst es: *Heinrich von Wengheim der hat von uns zu lehene ein gaden in dem Kirchhofe zu Obirn Lurungen.*[6]) In einem Vertrage zwischen dem Abt von Fulda und dem Bischof von Würzburg über das Amt Hildenberg von 1343 wird bestimmt, dafs die befestigten Kirchhöfe zu Nordheim, Sondheim, Urspringen, Stetten, Alprechtis (Melpers), Heymfurte, Hausen und Oberfladungen gleichmäfsig beiden Herren und ihren armen Leuten offen stehen sollen. Im Jahre 1379 vertrug sich Graf Hermann v. Henneberg mit seinem Vetter Heinrich und setzte u. A. fest: *Were auch, daz die veste Swartza* (bei Suhl) *odir daheyne vnser kirchhofe gewunen wern oder gewunen würden, besetzt wern oder wurden, ee der vor genante grave Heinrich von dem velde tzuge, die sal man vns vnuortzoginlich mit der habe, die dar jne genomen wurde, ungeuerlich jnantworten vnd wieder geben.*[7]) 1380 stellte Dietrich Kiefsling einen

[4]) Fr. Schlegel »Grundzüge der gothischen Baukunst auf einer Reise durch die Rheingegenden« etc. 1804—1805. Werke VI, 248, 277.

[5]) W. Weingärtner »System des christl. Thurmbaues.« (Göttingen 1860.) S. 74.

[6]) v. Schultes »Diplom. Geschichte des gräfl. Hauses Henneberg.« (Hildburghausen 1791.) II. 2, 37.

[7]) »Henneberger Urkundenbuch.« V. 174.

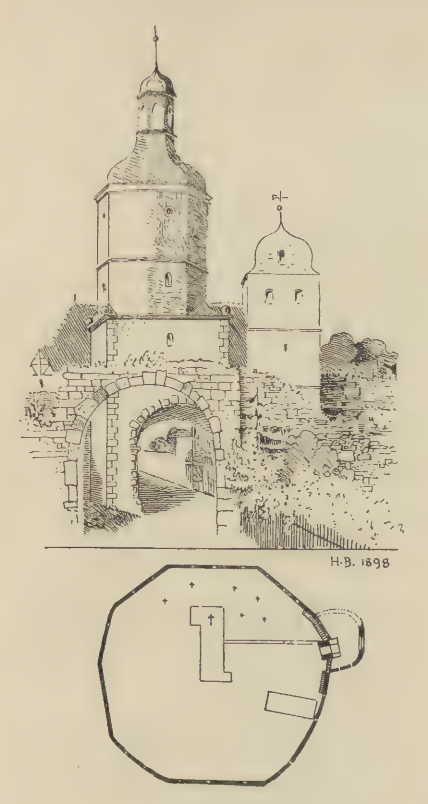


Fig. 3. Kirche zu Rohr.

.ehnsrevers aus über Schlofs und Güter zu)berstadt, *daz Kirchlehin mit dem kirchhofe ınd sitzen daselbiz.*[8]) 1392 verkaufte Heinrich /ogt an Graf Heinrich von Henneberg *tzwey ut tzü theymar* (Themar) *vnd ein bergfrid im irchhoff daselbst.*[9]) In einem auf Wiederkauf rrichteten Kaufbriefe über die Dörfer Herpf ınd Stepfershausen von 1389, in welchem Graf Heinrich beide Dörfer an Heinz und Fritz von ler Tanne abtritt, wird bestimmt: *Wer es auch, lass wir ader vnsser erben mit den obgenanten errn vnd frauwen oder ihren erben tzu feden uemen, so sulden wir oder die vnssern vns zu den vorgeschriben dörfern oder davon noch s denselben kirchhoffen nichts behelffin weder ie oder die iren darus beschedigen an geerde.*[10]) Im Kampf des Bischofs Gerhard von Vürzburg mit seinen Städten 1399 trieben die on Würzburg die Pfaffen aus und nahmen nen ihre Güter. *Unde der krigk wart also rgk, das die stete uss zogen unde schyndeten ie pfarhoufe unde die kirchen unde die closter. Alsso waren sie ussgezogen vor eynen vesten kirchouf, do besampneten sich zwene thum herren mit yren frunden unde ranten sie an, unde sie worden fluchtigk, unde slugen ir woi zwei tussent tot.*[11]) 1440 empfing Conrad Trabet von Graf Wilhelm von Henneberg den Herrenhof Helmershausen mit Zubehör und mit den Hütten (Gaden) auf dem Kirchhofe.[12]) Endlich bestimmt das Weisthum von Mellrichstadt von 1523[13]) bei Kriegsläuften: *Auch ob die Freund in ein zehntpflichtig Dorf gejagt wurden und begehrten in Kirchhöfe, alsdann soll man sie nein lassen, die Feinde aber nicht.* Dazu mag ergänzend die Notiz treten, dafs im 30jährigen Kriege der Erblandmarschall des Herzogthums Lauenburg sich auf dem Friedhof und in der Kirche zu Gudow mit seinen Jägern und Bauern einmal 2 Tage gegen Tillys Streifschaaren wacker hielt, bis die Feinde, die kein Geschütz hatten und eilten, von dannen zogen. Aus diesen Nachrichten geht wenigstens deutlich hervor, dafs feste Kirchen und Kirchhöfe im ganzen Mittelalter im Gebrauch waren und fast ebenso hoch wie eigentliche Burgen geschätzt wurden. Ich zweifle nicht, dafs diese Daten durch eingehendes Urkundenstudium auch für andere Landestheile sich reichlich vermehren lassen.

Dafs im befestigten Kirchhof der alte Ringwall fortlebt, scheint mir durch das gleichmäfsige Auftreten der Gaden gewährleistet. Denn ebenso waren beim Ringwall die im Blockverband oder Lehmstakung errichteten Hütten angeordnet. Indefs läfst sich auch in einzelnen Fällen der direkte Zusammenhang nachweisen. Bei Möbisburg findet sich ein Ringwall in unregelmäfsig rechteckiger Form,

Fig. 4. Kirche in Vachdorf.

[8]) Ebenda III. 104.

[9]) Ebenda IV. 209.

[10]) Schultes »Dipl. Geschichte.« II. 2. 180.

[11]) Rothe »Thüringische Chronik ed. Wegele.« 619.

[12]) »Henneberger Urkundenbuch.« VII. 88.

[13]) In Reinhards verm. Beiträgen »zur Gech. des Frankenlandes.« III. 158.



Fig. 5. Kirche zu Einhausen.

einerseits durch die Gera, andrerseits durch den Abfall des Hügels gesichert, an zwei Seiten von Wall und Graben umzogen, auf dessen schwächster Seite später die Kirche mit besondrem ummauerten Kirchhof errichtet worden ist.[14]) Ferner stand innerhalb eines Schlackenwalles von enormer Festigkeit, der zwischen Hetschburg und Buchfahrt auf einer gegen die Ilm vorspringenden Kalksteinzunge errichtet war, eine Kirche des hl. Martin, welche 1190 von dem Dome in Erfurt bestätigt wird. Bis vor kurzem waren noch die Fundamente derselben sichtbar, jetzt deutet nur eine kleine Erhebung ihre Stelle an.[15]) Bei Hummelshain, S. A., heisst noch heute ein gut erhaltener Ringwall »die alte Kirche«. Und so wird wohl vielfach eine alte, feste Anlage die Wahl des Platzes für die Kirche bestimmt haben, welche für das Dorf als Fliehburg, gewissermafsen als Cidatelle diente. Denn auch die Ringwälle haben keineswegs als ständige Wohnsitze gedient. Gegenstände, welche darauf hinweisen könnten, wie Handmühlen, Kornquetscher, Spinnwirbel, Webgewichte, fehlen fast ganz.

Wohl keine Gegend Deutschlands ist so dicht mit befestigten Kirchhöfen und Kirchen besetzt wie das Werrathal. Man kann fast sagen, dafs die alte Heerstrafse, welche vom Norden nach dem Süden des Reiches zog, systematisch mit einer Kette von Burgen und Festungskirchen gesichert wurde, welche unter höherer Leitung zum Zwecke der Landesvertheidigung zu Stande kam. Auf der kurzen Strecke von Themar bis Meiningen sind solche erhalten in Leutersdorf, Vachdorf, Belrieth, Einhausen und Obermafsfeld, unterhalb Meiningens Walldorf, Herpf, Bettenhausen, Stepfershausen, dann um Themar und Hildburghausen zerstreut Nordheim, Queienfeld, Gleichamberg, Streufdorf und Pfersdorf.

An der Hasel liegt Rohr (Fig. 3), besonders merkwürdig durch wohlbezeugtes Alter. Hier stand eine königl. Villa, welche den sächsischen Kaisern Heinrich I. 926, Otto I. 941 und 959, Heinrich II. 1003 zum Aufenthalt diente. 97[illegible] schenkte Otto II. dem Altare St. Peters zu Aschaffenburg „eine Kirche und einen Hof in villa Rora". Und aus dieser Zeit ist die Kirche mit Krypta, fraglos auch die Befestigung erhalten. Sie liegt etwas erhöht über dem Dorf auf einem sanft abfallenden Hügel. Auf drei Seiten ist ringsum ein trockner Graben gezogen. Dann folgt eine noch jetzt 4—5 m hohe Ringmauer mit einer Abstufung für den Wehrgang und zahlreichen Schiefslöchern. Die Einfahrt ist mit einem rundbogig gewölbten Thore überbaut, über welchem sich ein erst vier-, dann achteckiger, später verbreiterter und noch 1580 renovirter Thurm erhebt. Eine an die Ringmauer angelehnte steinerne Treppe führt zu seinem oberen Geschosse empor. Vor diesem Thorbau ist noch eine Art Zwinger von einer halbkreisrunden Mauer mit Schiefsscharten umzogen, angelegt, welche ein breiteres Rundbogenthor aufweist. Jetzt steht nur noch die Schule innerhalb des Beringes. Die Gaden sind im Anfang des XIX. Jahrh. abgetragen.

Auch die Kirche in Leutersdorf liegt burgartig über dem Orte auf einem Hügel. Die alte Heerstrafse führt dicht an ihren Mauern vorüber. Sie konnte also zugleich als Thalsperre dienen. Auch hier ist der Aufgang durch einen Thorthurm geführt, der noch im XVII. Jahrh. erneuert wurde, und die Gaden sind wohlerhalten und werden noch theilweise



Fig. 6. St. Georg in Naumburg.

[14]) F. Regel »Thüringen II«. 487.

[15]) Zschiesche in »Mitth. des V. für die Gesch. u. A. von Erfurt«. XVI. 151.

ls Keller und Vorrathsräume benutzt. Beeichnend ist es, dafs zu jedem Nachbarrecht, . h. zu jedem der alten Bauerngüter, welche die Gemeinde" bildeten, je ein solcher Gaden geörte. Die Einrichtung hat sich also mit den ltesten Siedelungsverhältnissen entwickelt. Ein Theil der Gaden ist zweistöckig auf der Ringnauer errichtet und bewohnt worden. Im beachbarten Vachdorf (Fig. 4) ist nur ein tarker Rundthurm an der dem Dorfe zugeehrten Ecke des Kirchhofs erhalten, welcher nit dem anstofsenden Mauerring und den überragenden Gaden eine recht malerische Bauruppe bildet. Auch sind hier die Spuren des Wallgrabens sichtbar. In Einhausen (Fig. 5) inden wir dagegen wieder den Thorthurm, und

Ende des XVIII. Jahrh. abgetragen wurden. Im Volksmund lebt die Sage, dafs an Stelle der Kirche ehemals eine Burg gestanden habe. Und so oder ähnlich waren die meisten Kirchen dieser Gegend befestigt. Man nannte sie schlechthin „Burgen oder Burgstadel".[16] Auch an der untern Werra sind die Kirchen mit Pfarrei und Schule mehrfach auf sichrer Höhe über den Ortschaften angelegt. Ein Thorthurm,

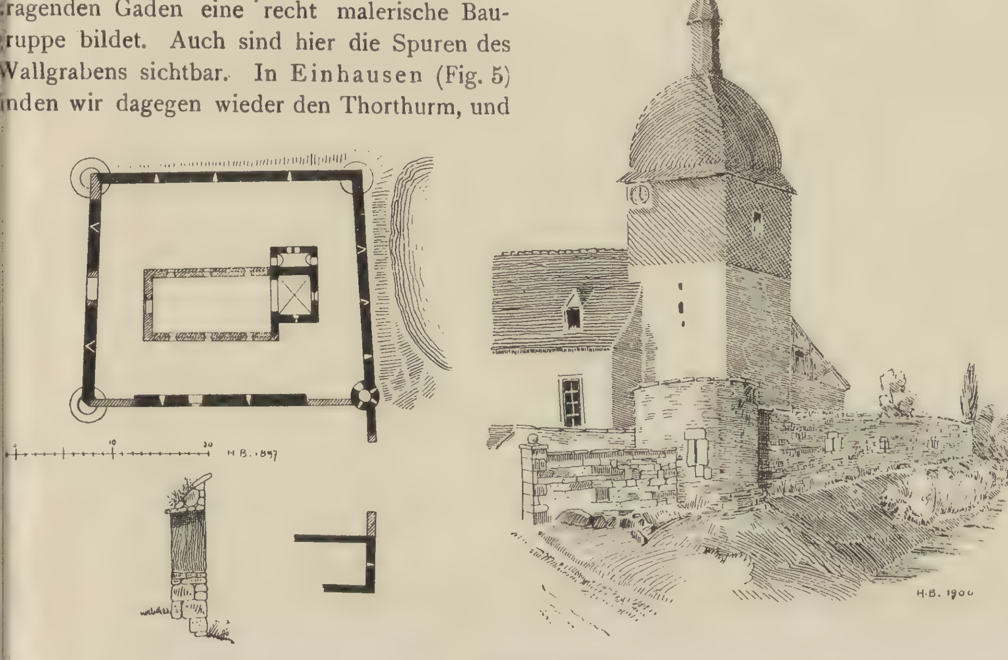


Fig. 7. Kirche zu Milda.

uch der Kirchthurm zeigt noch einen zinnenrtigen Wehrgang ähnlich dem in Schaala. In Valldorf ist die Kirchhofsmauer fast rein uadratisch angelegt und an den vier Ecken it Rundthürmen bewehrt. Besonders interessant ind dann noch die Anlagen in Herpf mit oppelter, in Gleichamberg mit terrassenartiger Iauer und in Queienfeld mit einem Wasserng. Eine Untersuchung dieser Gruppe ist on Herrn Geh. Oberbaurath Fritze in Meiningen Kürze zu erwarten.

Wie viele von den urkundlich erwähnten estungskirchen im Amt Hildenberg an der hön noch existiren, konnte ich nicht festellen. In Kaltensundheim war die Kirche on einer doppelten Mauer umgürtet. Die ufsere war mit fünf Rundellen, die innere mit er dicken Thürmen versehen, welche aber

der 1517 erneuert wurde, findet sich noch in der Kirchhofsmauer zu Ettenhausen.

Im eigentlichen Thüringen begegnen verhältnifsmäfsig wenig und nur schlecht erhaltene Beispiele von Burgkirchen. Eine der interessantesten Anlagen, das Kloster St. Georg vor Naumburg (Fig. 6), ist spurlos von der Erde verschwunden. Nur aus einem alten Stiche kann man den stark bewehrten Zustand erkennen.[17]) Kirche und Propstei waren von einer hohen Ringmauer umschlossen. Das Hauptthor war von zwei starken, mit Schiefsscharten versehenen Rundthürmen flankirt. Neben diesen

[16]) Binder „Das Amt Lichtenberg", »Ztschr d. Ver. f. Thür. Gesch. u. A.« XVI. 246.

[17]) J. M. Schamelius »Histor. Beschreibung von dem ehemals berühmten Benediktiner-Kloster zu St. Georgen.« (Naumburg 1728.) S. 18.

fanden sich — genau wie bei Burgthoren — gezinnte Bastionen. Hinter dem Thore erhob sich ein gewaltiger, runder Wehrthurm, welcher durch einen Rücksprung verjüngt über die Höhe der Kirchenschiffe emporstieg. Die Bauformen sind romanisch, vielleicht noch aus der Gründungszeit um 1020. Fast möchte man an die Uebernahme eines alten profanen Werkes denken, wenn nicht die Lage der Eckehardinerburg gegenüber von St. Georg, an Stelle der späteren Domprobstei, ausdrücklich überliefert wäre. Aehnlich hatte Heinrich I. 934 in Merseburg ein „altrömisches Werk mit einer steinernen Mauer umgeben und unterhalb desselben die Kirche aus Steinen aufführen lassen". Und Bischof Bernhari von Verden († 1014) „begann den Bau eines steinernen Thurmes, wie sie dort zu Lande selten sind, neben der Kirche zu Verden",[18]) wobei man doch nur an ein Festungswerk denken kann. Auffallend ist jedenfalls, dafs auch die friedlichen Cisterzienser von Pforte ihren Klosterbezirk mit Mauern, Thor- und Eckthürmen umgaben.[19])

Ein lehrreiches, wenn auch nur theilweise erhaltenes Beispiel dieser Art in Thüringen bietet die Kirche zu Milda b. Blankenhain (Fig. 7) auf der Hochebene zwischen Saale und Ilm. Die Kirche ist unter Benutzung des frühgothischen Thurmes und eines späteren Beinhauses nach einem Brande 1796 neu erbaut. Sie ist von einer fast quadratischen Ringmauer umgeben, welche an vier Ecken mit Wehrthürmen gesichert war. Von diesen ist nur ein einziger stehen geblieben. An ihn stöfst eine Mauer, welche nach dem jenseits der Strafse liegenden Pfarrhause geführt ist und früher die Einfahrt nur durch ein mit Zinnen bewehrtes Thor gestattete. In der Stirnmauer der Pfarrei, welche nach Inschriften 1555 und 1675 neugebaut wurde, findet sich eine Schiefsscharte, ebensolche in der Kirchhofsmauer, davon einige in der Form von „Hasenscharten", mit eingesetzten Keilsteinen, angelegt sind. Sehr zur Festigkeit der Anlage dient ein vorliegender Teich, von welchem örtlicher Ueberlieferung nach auf beiden Seiten einst Wallgräben um das ganze Dorf gezogen waren.

Weit einfacher ist der Kirchhof von Schaala bei Rudolstadt (Fig. 8). Hier ist über dem spätgothisch erneuerten Thore eine gezinnte Mauer aufgeführt, in welcher ein gedeckter Wehrstand ausgespart ist. Ein kleines Satteldach bedeckt das Thor. Dagegen ist hier der Zinnenkranz des Kirchthurms noch wohlerhalten. Man steigt durch eine Fallthür hinaus und kann sich noch heute nothdürftig in dem Wehrgange bewegen. Die Zinnen, die Wasserrinnen am Boden und die weitvorragenden Wasserspeier sind ganz unversehrt. Die Plattform ist nur 4 × 4 *m* weit und wahrscheinlich war der alte Helm viel bescheidener als der jetzige, fehlte vielleicht ganz. Sonst sind in Thüringen blofse Mauern mit Schiefsscharten fast die Regel, oft freilich bis auf dürftige Reste abgetragen. Ich nenne solche in Lichtenhain b. Jena, Kefslar, Engerda, Heilingen, wo auch am Thurm noch Spuren des Zinnenkranzes sichtbar sind, Neckerode mit einer deutlich erkennbaren Dorfumwallung, Gertewitz b. Pöfsneck, Neunhofen, wo auch das Pfarrhaus von einem Wassergraben umgeben war. In Gumperda, S. A., ist der äufsere Apparat bis auf eine Schiefsscharte im Süden des romanischen Thurmes vernichtet; aber neuerlich stiefs man auf einen in das Kiesgeschiebe eingehauenen Schleifgang, der einerseits durch einen Schlot in den Altarraum, andrerseits in einen benachbarten Keller mündete. Früher sollen noch zwei gleiche Schleifgänge vorhanden gewesen sein.



Fig. 8. Kirche in Schaala.

In Sachsen sind bisher vier feste Kirchen, in Ebersdorf, Thierbach i. Vogtland, Geithayn und Lugau bekannt geworden. In Ebersdorf b. Flöha ist die Mauer rundlich und von zwei Thürmen mit spitzbogigen Durchfahrten bewehrt, neben denen Schiefsscharten den Eingang decken. Die Thürme sind nur von der anliegenden Mauer aus zugänglich.[20]) In Lugau

[18]) Thietmar »Chronicon Merseb.« I. 18, VIII. 31.

[19]) Weitere Beispiele von Klosterburgen bei A. Lenoir »Architecture monastique«. pag. 57 ff. Die Betrachtung der höchst lehrreichen und eigenartigen englischen und irischen Denkmäler mufs hier unterbleiben. Siehe darüber Schnaase IV 419.

[20]) Steche »Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen« VI. 48.

standen mit der ehemaligen romanischen Kirche drei freie Thürme in Verbindung, wovon der nordwestliche auf dem Kirchhof zwei vermauerte weite Pforten hatte.[21]) Im nördlichen Deutschland scheint der Typus im allgemeinen seltner zu sein. Otte nennt Marienhave in Ostfriesland, Ankum, O. A. Bersenbruck, Giersdorf im Kreise Brieg. Ich kann folgende hinzufügen: In Mackenrode, Grafschaft Hohenstein, stand der mit Mauern, Thürmen und Gräben befestigte Ganerbiathof auf dem Kirchhofe und wurde 1790 abgebrochen und zum Kirchbau mitverwendet.[22]) In Teutenwinkel steht vor der Kirche ein mächtiges, gezinntes Spitzbogenthor mit zwei seitlichen Schiefsscharten aus dem XIV. Jahrh., eine kleinere Pforte daneben ist später eingebrochen, die Ringmauer scheint ganz abgetragen zu sein.[23]) In Cammin (Fig. 9) ist eine Wehrmauer mit Zinnenkranz und zwei rundbogigen Thoren vor die Kirche gelegt, aus Backstein mit vier glasirten Kacheln und geputztem Querstreifen, wohl noch aus dem XIII. Jahrh.[24]) In Horka in der schlesischen Oberlausitz umgiebt den Kirchhof eine gewaltige, ungegliederte Mauer, welche zur Zeit der Hussitenkriege noch erhöht worden sein soll und mit 72 Zinnen nach Zahl der wehrfähigen Bauern gekrönt ist. Innen läuft ein Wehrgang auf Holzbalken.



Fig. 9. Thor in Cammin.

Ein verwandter Typus, bei welchem nur die Mauer fehlt, findet sich in den Nordseeländern.[25]) In Ostfriesland und Schleswig begegnen Kirchen, die vor Einführung der Backsteintechnik, also noch im XII. Jahrh. entstanden sein müssen. In der Marsch stehen die massigen Bauten aus Sandsteinquadern oder riesigen Feldsteinen auf einer künstlichen Anhöhe, Wurth, von einem Wassergraben (Graft) umgeben, im Westen, bisweilen getrennt von der Kirche, ein fester Thurm, der den freien Friesen in ihren zahlreichen Kämpfen mit den Grafen und den Bremensern als Zuflucht diente.

(Schlufs folgt.)

Nischwitz, S.-A. Heinr. Bergner.

[21]) ebenda VII. 45.

[22]) Schmidt »Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen« XII. 114.

[23]) Schlie »Bau- und Kunstdenkmäler des Grofsherzogt. Mecklenburg-Schwerin« I. 329.

[24]) ebenda I. 448.

[25]) Otte »Gesch. der rom. Baukunst« 614.

Bücherschau.

Eichstätts Kunst. Zum Goldenen Priesterjubiläum, S. B. Gnaden des H. H. Bischofs Dr. Franz Leopold Freiherrn von Leonrod, geschildert von F. X. Herb, F. Mader, S. Mutzl, J. Schlecht, F. X. Thurnhofer. Mit Titelblatt von Fr. Geiges, Zeichnungen von J. Kiener, 147 Abbildungen im Texte, sowie 25 Tafeln und einem Farbendruck. München 1901. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. (Pr. 12 Mk.)

Dem kunstsinnigen Bischofe, der seine Domkirche mit so viel Geschick wie Eifer hergestellt und ausgestattet, seiner Hauskapelle besondere Sorge zugewandt, das Diözesanmuseum gegründet, die Kunststudien in jeder Weise gefördert hat, konnte zu seinem Jubelfeste kaum eine passendere Gabe gewidmet werden, als ein die Kunstschätze seiner Bischofsstadt beschreibendes Prachtwerk. Fünf kunstverständige Priester haben zur Abfassung desselben zusammengewirkt, und der begeisterten Pietät, welche überall die Feder geführt hat, entspricht die Sachkenntnis, die das vielgestaltige, bis dahin aus der Verborgenheit nur spärlich herangezogene Material in wissenschaftlicher Form zusammenstellt und würdigt an der Hand durchweg guter Abbildungen, die als eine erhebliche Bereicherung des Bilderschatzes bezeichnet werden dürfen. — Eichstätt hat den ungewöhnlichen Vorzug, dafs in seinen Mauern die verschiedensten Zweige der Kunst, nicht nur Architektur, Malerei und Plastik, sondern das Goldschmiedegewerk und die Weberei nebst Stickerei von der romanischen Periode bis tief in die Renaissance durch hervorragende Erzeugnisse vertreten sind, und wenn über ihre Erhaltung ein glücklicher Stern geleuchtet hat, dann hat über ihre Herstellung und Neuausstattung nicht minder glücklich die Hand gewaltet, der die Einheitlichkeit der gegenwärtigen Erscheinung grofsentheils zu danken ist. — Als eine Art, wenigstens als ein Stück Kunstgeschichte präsentirt sich daher, zumal in ihrer opulenten künstlerischen Erscheinung die vorliegende Weihegabe, die namentlich den zahlreichen auswärtigen Priestern, welche im Seminar gastliche Aufnahme, wissenschaftliche Ausbildung, auch erste Anregung zum Kunststudium gefunden, im Dom die hl. Weihen erhalten haben, ein kostbares Andenken sein wird an die dort verbrachten Jahre, denn an die meisten Denkmäler werden sie durch die Abbildungen

wieder erinnert, während ihnen andere, besonders die in St. Walburga, als neue Offenbarungen erscheinen mögen. Unter den letzteren verdienen das ungemein graziöse, frühgothische Fingerreliquiar mit dem gleichzeitigen Kelch, sowie das Leichentuch des Kanonikus Liutiger aus dem XI. Jahrh. hervorgehoben zu werden, ein sehr merkwürdiges sarazenisches Gewebe mit Thiermusterungen und mit chinoisirenden Ornamenten, sowie die auf denselben zurückgeführte Kasula des XIV. Jahrh. und das zu einem Kästchen verarbeitete Tragaltärchen mit byzantinischen Elfenbeinreliefs und spätromanischen Schmelzfirnifsverzierungen. Zu jenem Fingerreliquiar mag das im Dome befindliche Anregung gegeben haben, welches für eine deutsche Arbeit des XI. Jahrh. angesprochen werden dürfte, wie zu jenem frühgothischen Mefsgewand die sogenannte Kasula des hl. Willibald, welche mit dem Steinsarkophag vom Jahre 1269 gleichzeitig sein könnte. Ein eigenartiger, kunst- wie kulturgeschichtlich höchst werthvoller Kodex ist das Pontificale des eichstättischen Bischofs Gundekar II., welches aus der zweiten Hälfte des XI. bis in das XVI. Jahrh. die Schutzheiligen, die Bischöfe und mehrfache Weiheszenen enthält, deren zahlreiche Lichtdrucke der Festschrift zur besonderen Zierde gereichen, wie die von den beiden kostbaren Gemälden des älteren Holbein.

Schnütgen.

Die Legende von der heiligen Ursula in der Kölner Malerschule von Egbert Delpy. Köln 1901. Kölner Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (Preis 3 Mk.)

Mit grofser Frische behandelt der junge Doktor in seiner Dissertation den interessanten vaterstädtischen Stoff und bespricht im I. Kapitel die Entwicklung der Ursula-Legende, um die Ausgestaltung, die sie im Laufe der Zeit, namentlich am Ende des XII. Jahrh. erfahren, wiederzufinden in den Darstellungen, welche die Kölner Kunst ihr gewidmet hat. Diese Darstellungen werden dann in den vier weiteren Kapiteln geprüft und zwar zunächst die bis zum Schlufs des XIV. Jahrh. reichenden, von denen die älteste auf einer gravirten Schüssel des XII. Jahrh. begegnet. In ihrer Form und Behandlung den ziemlich zahlreichen romanischen Messingbecken gleich, die zumeist mit mythologischen Szenen versehen, zu profanen Zwecken gebraucht wurden (vergl. diese Zeitschrift Bd. X, Sp. 239 ff.), hat sie vielleicht der Abtissin der St. Ursulakirche in Köln zu liturgischen Zwecken gedient. Aus derselben Kirche stammt das spätromanische Retabel, welches in der bereits dem XIII. Jahrh. eigenen Malereitechnik der vergoldeten Gewänder und farbigen Fleischtheile die hl. Ursula als Standfigur in der Manier des Meisters Wilhelm darstellt, vielleicht auf der Grundlage eines älteren Bildes. Mit dieser Zeit setzen die „historischen Einzeldarstellungen" ein, welche der Verfasser an der Hand mancher guten Abbildungen durch die Malerschulen des XV. und XVI. Jahrh., also von Hermann Wynrich bis Bartel Bruyn verfolgt, die der Ursulalegende einen Haupttheil ihrer Motive in heimathlicher Vorliebe und poetischer Stimmung entnommen haben. Auch die „Repräsentationsdarstellungen" mit Pfeil, Speer, Krone, Schutzmantel, obwohl schon in der spätromanischen Periode beginnend, beherrschen die Glanzepoche von 1400 bis 1540, der auch die „cyklischen Darstellungen" angehören. Die drei bedeutendsten derselben, die einem Schüler Lochners, den van Scheivens, dem Meister von St. Severin entstammen, werden sehr eingehend erörtert und für die ungemein reiche Ausbildung und hohe Werthschätzung der Legende als beredte Zeugen angeführt. So deckt sich die Geschichte der Illustration, welche die St. Ursulalegende in Köln erfahren hat, zum grofsen Theil mit der Geschichte der kölnischen Malerschule, und diesen dankbaren Umstand hat der Verfasser weidlich ausgenutzt für seine ansprechende Studie, die eine Idylle und eine wissenschaftliche Leistung ist, ernst, fleifsig, durchsichtig, anregend.

Schnütgen.

Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. Im Auftrage des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, herausgegeben von Dr. Joseph Neuwirth. Mit 29 Lichtdrucktafeln in Mappe. J. G. Calve in Prag 1897. (Preis Mk. 25).

Dem um die Kunstgeschichte Böhmens hochverdienten Verfasser mufste doppelt willkommen sein die von ihm 1894 in dem Braunschweiger Museum gewonnene Wahrnehmung, dafs wohl auf einen böhmischen Meister zurückzuführen sei das dort bereits über 300 Jahre bewahrte Skizzenbuch, welches kurz vor 1400 entstanden, mehrere Jahrzehnte später durch verschiedene Veränderungen allerlei Verunstaltungen erfahren hat. Es bietet auf 31 Blättern (die von 44 übrig geblieben sind) Darstellungen von Passionsszenen, von einzelnen Heiligen, von thronenden Herrschern, von Liebespaaren, die sich als mit der Feder gewandt gezeichnete Nachbildungen vorhandener Figuren zu erkennen geben. Da letztere, wie die meisten figürlichen Gebilde dieser hochgothischen Zeit, in den Bewegungen und den dadurch veranlafsten Faltengebungen ihre Hauptbedeutung haben, so stehen diese auch hier im Vordergrunde des Interesses, zumal der Zeichner auf die Linien- und Schattenführung sich beschränkt hat. Aber auch an scharfen Charakterisirungen fehlt es bei einzelnen Köpfen nicht, so dafs dieses seltene Buch einen ungemein wichtigen Beitrag liefert zu dem kunstgeschichtlichen Betrieb in dieser so produktiven Zeit, in der neben den religiösen Bedürfnissen auch die profanen Neigungen in den Minenszenen ihren Ansdruck suchten, wie in den Wand- und Miniaturmalereien, so in den Teppich- und Elfenbeinreliefs. Sollte es gelingen, von diesen Kopien das eine oder andere Original zu entdecken, so würde der Werth dieser, auch hinsichtlich des eingehenden Textes höchst lehrreichen Publikation noch gesteigert werden.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Befestigte Kirchen.

(Mit 17 Abbildungen.)

(Schlufs.)

Am Niederrhein scheinen feste Kirchen ganz zu fehlen. Dagegen treten sie wieder am Mittelrhein, in Schwaben und in den Reichslanden massenhaft auf. Ueber die mittelrheinischen geben die Arbeiten von Wörner hinreichenden Aufschlufs.[26]) Interessant ist, dafs auch hier Keller und Schleifgänge unter den Kirchhöfen auftreten, und zwar noch im XVI. Jahrh. wie in Gundersheim, Kr. Worms, von 1523. Auch in Baiern, in Grofsinzemoos (B. A. Dachau) sind unter dem Kirchhof in den blosen Sand spitzbogige Gänge mit zahlreichen gröfseren und kleineren Nischen im Jahre 1523 eingegraben,[27]) wie sie in Altbaiern und Oesterreich in gröfserer Zahl beobachtet wurden.[28]) In Schwaben sind die Neckar- und Maingegenden wieder besonders reich. Ich nenne nur Waiblingen (Fig. 10) mit einem schartenreichen Eckthürmchen und anstofsender Zinnenmauer[29]) und Derlingen bei Bronnbach,[30]) welches noch 1607 von Graf J. D. von Löwenstein gegen die Würzburger erfolgreich vertheidigt wurde. Hier ist ein Thorhaus aus romanischer Zeit, ein kleiner Eckthurm, auf Konsolen in Höhe des Wehrthurms ausgekragt von 1515, andre Theile von 1550 erhalten. Auch finden sich hier feste Kirchthürme mit Zinnenkranz, auf deren plattem Dach die Blide und noch im XVII. Jahrh. die Donnerbüchse stand. In Baiern kann ich nur ein schönes, stolzes Thorhaus bei der Frauenkirche in Pittriching (Fig. 11) von ca. 1500 nachweisen, welches vor dem Kegeldach mit vier Erkern geziert ist.[31]) Die Spuren der Befestigung sind anscheinend verwischt. In Tyrol und Oesterreich ist die Zahl der festen Anlagen sehr grofs. Hier war es die Türkengefahr, welche immer wieder auf Erneuerung der alten Festungskirchen drängte. Als Typus sei nur die Kirche in St. Michael bei Dürnstein von 1523 genannt, deren Thurm mit halbrunden Zinnen und Eckthürmchen bewehrt ist, während der ebenfalls stark befestigte Kirchhof nur durch eine Zugbrücke zugänglich ist. Eine zusammenfassende Abhandlung über die österreichische Gruppe wäre sehr zu wünschen.[32])

Fig. 10. Kirche in Waiblingen.



Fig. 11. Thor in Pittriching.

Das klassische Land der Burgkirche ist indefs Siebenbürgen.[33]) Seit dem Mongoleneinfall 1241 und vor allem in den Türkenkriegen von der Mitte des XV. Jahrh. an wurden die alten Kirchen fast ausnahmslos zu Bauernburgen eingerichtet, mit zwei und dreifacher Mauer umgeben, mit Thürmen und Basteien bewehrt. Die

---

[26]) Wörner und Heckmann, »Mittelalterliche Ortsbefestigungen« Corrbl. des Ges. V. (1880) 37 ff. und: »Orts- und Landesbefestigungen des Mittelalters« (Mainz 1884). Wörner, im »Archiv f. hess. Gesch.« XIV. 638 und im »Corrbl. des Ges. V.« XXVII. 103.

[27]) »Oberbairisches Archiv« II. (1896) 320.

[28]) F. Kraus, »Höhlenkunde« (Wien 1894) 178 ff.

[29]) Paulus, »Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Kr. Württemberg« Atlas I. 72.

[30]) F. X. Kraus, »Die Kunstdenkmäler im Grofsherzogt. Baden« IV. 99.

[31]) G. v. Bezold und B. Riehl, »Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern« Atlas I. 66.

[32]) Kleinere Abhandlungen in »Mitth. K. K. C. C.« I. 248, II. 211, III. 33 und »Ber. und Abh. des Wiener A. V.« XIV. 103, XV. 118. »Prüfers Archiv« IV. 20 s. a. P. Clemen in »Mitt. C. C.« XIX. 19.

[33]) E. Sigerus, »Burgen uud Kirchenkastelle im siebenbürg. Sachsenlande« 3. Aufl. (Hermannstadt 1900.)

eingeschlossenen Zwinger dienten dem Vieh als Weideplätze, im innern Bering findet sich öfters ein Brunnen; ein Pfarrthurm diente dem Geistlichen als Wohnung, ein Schulthurm sammelte die Jugend zum Unterricht. An der Mauer finden wir die Gaden wieder, Wohn- und Vorrathsräume, die, wie in Tartlau, noch heute benutzt werden und durch Holztreppen und Gänge in mehreren Geschossen zugänglich sind. Manch' alter Thurm wird noch jetzt als Speckkammer benutzt. Es fehlt nicht die Hand- oder Pferdemühle und der Backofen, um auch eine längere Belagerung zu überstehen. Meist liegt die Stärke der Befestigung in der erhöhten Lage wie in Michelsberg, wo noch im XVIII. Jahrh. jeder Bursch vor der Hochzeit einen grofsen runden Stein hinaufrollen mufste, der dann auf die Angreifer geschleudert wurde, oder in Galt und Felmern, vornehmlich aber in mächtigen Aufsenwerken, Basteien mit Pultdach, Gufserkern, Zinnen und Scharten, Viereckthürmen mit Wehrgängen in Stein auf Pechnasen oder in Holzverschalung auf Knaggen wie in Waldhütten, Alzen, Marpod, Grossau, Kleinschenk mit sechs, Agnetheln mit vier, Mediasch mit fünf, Neustadt mit neun Thürmen. In Honigberg wechseln die Thürme mit zahlreichen Gufserkern und breiten Scharten in der Mauer. Es wurde 1525 vom Woiwoden der Moldau, 1612 vom Fürsten Gabriel Bathory vergeblich belagert, welchem beim Abzug spottweis ein Schwein und eine Ziege als Beweis guter Verproviantirung hinausgehangen wurde. Die imponirendsten Anlagen finden sich in Birthälen, Meschen, Tertlau und Heltau mit dreifachen Mauerringen und grofsartigen Bastionen und Thürmen, die mit ihren Laufgängen und den rothen Zeltdächern noch heut lebendig davon zeugen, dafs hier ein trotziger Stamm die Grenzwacht ad retinendam coronam hielt.

Nicht weniger interessant sind die Umbildungen und Ansätze, die das eigentliche Kirchengebäude aufnahm, am eigenartigsten der Chor. Dieser wird nämlich mehrfach thurmartig über das Schiff emporgetrieben, die Streben durch Flachbögen verbunden und darüber ein verdeckter Wehrgang mit Scharten angelegt. So in Bufsd 1490—95, in Grofs-Kopisch, in Denndorf 1451 mit Zinnenkranz, in Bonnesdorf, wo die Bögen durch Kragsteine untertheilt und mit je zwei Pechnasen versehen wurden, vielfach auch mit hölzernem Umlauf wie in Baasen, Bulkesch und Wurmloch, auf einem steinernen Pechnasenkranz in Almen. Nicht weniger fest sind die Glockenthürme am Westende, welche ringsum den Wehrgang auf Knaggen aufweisen wie in Draas und Roseln, von gewaltiger Höhe und Dicke in Neithausen. Ein einziger Centralthurm mit Umgang findet sich nur in Frauendorf. Ja selbst der doppelte Accent mit West- und Chorthurm ist gewagt worden, sodafs das Schiff zwischen beide eingeklemmt erscheint, in Hundertbüchel, Harnuden und Schönberg. Endlich sind die Beispiele nicht selten, wo auch das Schiff mit den Vertheidigungsbögen umzogen wurde, wie in Wurmloch oder doch einen offnen Wehrgang in Holz erhielt wie in Draas und Deutsch-Weifskirch. Und die letzte Konsequenz war es, die ganze Baumasse unterschiedlos als Festung zu behandeln. Das merkwürdigste Beispiel dafür ist die Kirche in Schweischer, die einem rechteckigen Thurme gleicht, über den schmalen Kirchenfenstern zwei Reihen Schiefsscharten und darüber einen vorgekragten Wehrgang trägt, obwohl im Innern Schiff und Chor getrennt sind. In Kleisd tragen 23 Bögen zwischen den Streben den ringsumlaufenden, gedeckten Wehrgang, der 40 Scharten zeigt, und ähnlich ist in Klosdorf Chor und Schiff behandelt. Unerklärlich bleibt dabei nur, wie sich der Gottesdienst in solchen Räumen gestaltet haben mufs, die aufser den Scharten fast keine Oeffnungen zeigen.

Endlich ist auch für die eigenartigen Kirchenbauten der Bukowina, die den abendländischen Einflüssen schon sehr entrückt sind, für ältere Anlagen die durchgehende Befestigung nachgewiesen.[34])

In den Reichslanden hat Kraus mehrere Beispiele bekannt gemacht. In Hunaweier liegt die Kirche aufserhalb des Ortes innerhalb des befestigten Friedhofes, ebenso eine kleine Basilika Dompeter bei Avolsheim und die Kirche St. Trond in Failly, ein dreischiffiger Bau aus der Uebergangszeit. Der Kirchhof von Hartmannsweiler ist von einem jetzt theilweis trocknen Graben umgeben, von einer Mauer mit drei Thürmen umgürtet und war nur durch eine Brücke zugänglich. In Lessy ist nur ein Theil der Umfassungsmauer mit Zinnen

[34]) K. A. Romstorfer in »Mitth. K. K. C. C. N. F.« XX — XXII.

erhalten. Ein ganz besonders starker Platz war die Kirche von Ancy a. d. Mosel. Nachdem sie schon 1325 von den Herzögen von Lothringen gestürmt, geplündert und theilweis niedergelegt war, wurde sie nochmals 1489 von der ganzen Macht des Herzogs belagert. Es ist nur der romanische Thurm und geringe Spuren der Befestigung übrig geblieben. Von den meisten dieser Kirchen finden sich reizende Bleistiftzeichnungen von August Migette im Museum zu Metz.

Die hier versuchte Zusammenstellung wird durch den Umstand sehr gedrückt, dafs die Quellen, so meist die Imventarienwerke, die Befestigungen nur ganz beiläufig erwähnen, über Alter und Art derselben sich aber ausschweigen. Eine bessere Grundlage könnte nur durch eine eigens diesem Gegenstande gewidmete Studienreise gewonnen werden. So habe ich die Gaden nur in der werrafränkischen Gruppe feststellen können. Nach Otte sollen die Wehrgänge in Schwaben Kemenaten oder Gaden genannt werden. Vorläufig kann der Thatbestand in folgenden Sätzen zusammengefafst werden. 1. Die befestigten Kirchhöfe sind etwa mit Ausnahme des Niederrheins und Westphalens über ganz Deutschland verbreitet. 2. In einzelnen Gauen wie im Hennebergischen, in Schwaben und Oesterreich treten sie so massenhaft auf, dafs sie für die ältere Zeit gewifs als Regel gelten können. 3. Die erhaltenen Beispiele beweisen, dafs von den ersten Zeiten des Kirchenbaues in Deutschland bis zum Ende des 30jährigen Krieges Kirchhöfe befestigt und als Vertheidigungspunkte und Fliehburgen benutzt worden sind. 4. Die festen Kirchhöfe gehen, landschaftliche und lokale Eigenthümlichkeiten abgerechnet, auf einen Typus zurück, der von den germanischen Ringwällen abgeleitet werden mufs.

II.

Wir wenden uns nun zu den befestigten Kirchen und den Vertheidigungsarchitekturen derselben im Besonderen. Hier stofsen wir allerdings sogleich auf eine vielumstrittene Frage: Welche Bedeutung haben überhaupt die Thürme im Organismus des Kirchengebäudes? Dehio und von Bezold kommen nach sorgfältiger Analyse der südländischen Denkmäler zu dem Schlufs: „Der Ursprung der Kirchthürme aus dem Morgenland scheint uns eine annehmbare Hypothese.“ Sie sehen dieselben lediglich als Glockenträger an. „Alle anderweitigen Erklärungen der ursprünglichen Bestimmung (als Grabdenkmäler oder Todtenleuchten oder Vertheidigungswerke) halten wir für verfehlt.“ Nur dafs im germanischen Norden die Treppenthürmchen bedeutsam in die Entwicklung eingreifen und jene reichen Konfigurationen hervorrufen, welche der romanischen Kathedrale ihre bewegte Silhouette verleiht.[35]) Gewifs! Man wird sich der Kraft dieser Beweisführung nicht entziehen können, wenn man den einen, romanisirenden Zweig unsrer kirchlichen Baukunst verfolgt, wenn man die grofsen Gründungen betrachtet, die im Schutz des Königsfriedens, hinter den starken Mauern der Städte erwuchsen. Obwohl auch hier manche Thatsachen stutzig machen müssen. Das Obergeschofs des Vorbaues am Dom in Soest hat niemals mit der Kirche in Verbindung gestanden, sondern war nur mit Leitern zugänglich und diente durch das ganze Mittelalter als städtische Rüstkammer. Ja selbst der Dom in Mainz war im XI. und XII. Jahrh. befestigt und diente beim Aufruhr der Bürger gegen Erzb. Arnold (1155—60) abwechselnd beiden Parteien als Lagerplatz. Er wurde zuletzt von den Bürgern behauptet, welche den erzbischöflichen Palast zerstörten und erst auf Befehl Kaiser Friedrichs I. die übel zugerichtete Kirche räumten und wiederherstellten. Aber mögen diese Beispiele als Ausnahmen gelten: Sobald wir hinausgehen auf das platte Land mit seinen schutzlosen Dörfern, sobald wir Missionaren und Kolonisten auf das von Feuer und Schwert regierte Neuland folgen, umweht uns eine andre Luft. Burgkapellen sind die ersten Pfarrkirchen, und sobald sie sich ins Land hinauswagen, sind die ersten Kirchen zugleich die Burgen. Wir können nicht mit Beispielen aufwarten, die auch nur in das X. Jahrh. hinaufreichten. Aber es steht fest, dafs die iroschottischen Mönche schon neben ihren Kirchen feste Rundthürme errichteten, welche „als Warten und in Zeiten der Noth als Zufluchtsorte dienten“. Auf dem Baurifs von St. Gallen sind die beiden getrennt von der Kirche stehenden Rundthürme ausdrücklich als Warten (ad universa superinspicienda) be-

[35]) Dehio u. v. Bezold, »Die kirchl. Baukunst des Abendlandes« I. 561.

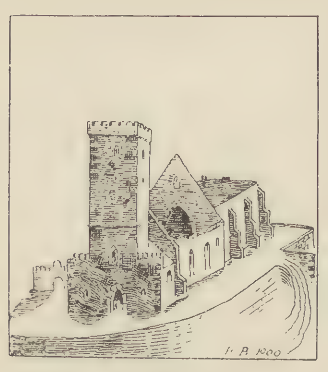


Fig. 12. Ruine von Truttenhausen.

zeichnet. Und so hat sich gewiss unter dem Zwang der äufsern Verhältnisse die Vereinigung des zuerst freistehenden Wehrthurms mit dem Kirchengebäude vollzogen. Was Seesselberg über die Beharrung der Typen sagt, trifft vollkommen zu. Was in Franken und Hessen im IX. Jahrh. Regel war, das war es im XI. und XII. Jahrh. an der Saale und Elbe. Dafs man bei der Anlage an Treppen gedacht, ist durch die bauliche Gestalt ausgeschlossen. Die Glocken, in der ersten Zeit klein und immerhin selten, würden niemals zu so aufwendigen Bauten Veranlassung gegeben haben. Zudem sind in einzelnen Gegenden, wie in Böhmen durchgehend, in andren doch häufig die Glocken in kleinen, abseitsstehenden Holzthürmchen oder Häuschen untergebracht. Also gerade die Motive, welche Dehio und von Bezold als wirksam beschreiben, sind wenigstens für den Norden und das flache Land so gut wie ausgeschlossen. Vielmehr dürfte der Entwicklungsprozefs genau in der von Seesselberg gezeichneten Weise vor sich gegangen sein, dafs ein zunächst freistehender Wehr- und Wartthurm sich vor den Westgiebel der Kirche anlehnte. Leider scheint in dem ganzen weiten Gebiet Norddeutschlands nicht ein Westthurm mit den deutlichen Spuren von Zinnen, Schiefsscharten und Wehrgang erhalten. Doch ist in diesem Zusammenhang der riesige quadratische Westthurm der Templerkirche in Bacharach zu erwähnen, der einen gezinnten Mauerkranz und an den Ecken Pfefferbüchsen trägt. Auf der Plattform erhebt sich noch ein achteckiger Thurm mit grofsen Spitzbogenfenstern und Zinnenkrönung. Der Typus mit Pfefferbüchsen findet sich noch mehrfach in Hessen. In Wächtersbach,[36]) Kreis Gelnhausen, ist der Westthurm 1514 vor die Kirche gebaut. Drei Geschosse, deren mittleres Schlitze und Schiefslöcher hat, ruhen auf Balken, das oberste, offne, auf einem Kreuzgewölbe, dessen Rücken als Plattform kunstvoll abgewässert ist. Die Wasserspeier sind lange Röhren, die aus der Mitte der Wand vorspringen. An den Ecken sind fünfeckige Schiefserker auf Konsolen ausgekragt, zuerst mit dünnen Steinplatten, dann später mit Ziegeln aufgemauert. In den geraden Wandseiten sind keine Zinnen sondern Fenster angebracht, offenbar 1702 bei einer Umänderung des alten Zeltdaches in das jetzige übergreifende Pyramidendach. Aehnlich und noch mit den ursprünglichen schlanken, achtseitigen, masiven Pyramiden geschmückt sind die Thürme zu Bruchköbel, Marköbel und erst kürzlich zerstört derjenige zu Grofskrotzenburg. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs die Eckthürmchen, welche man so zahlreich in allen Gauen Deutschlands um die mittlere Pyramide angeordnet findet, meist in Holzkonstruktion und mit Schiefer bekleidet, auf diese Grundform der diagonal gestellten Pfefferbüchsen zurückgehen. Andersartig ist der westliche Abschlufs von Münstermaifeld. Hier flankieren den rechteckigen Einthurm zwei runde Treppenthürmchen, welche wie jener mit einer gezinnten Plattform schliefsen. Ein sehr bezeichnendes Beispiel bietet endlich die Ruine Truttenhausen (Fig. 12) im Unterelsafs, von welcher sich ein Modell von Chr. Foltz im Museum zu Kolmar befindet. Der hohe quadratische Westthurm mit gezinnter Plattform erhebt sich über einem breiteren Unterbau, dessen Westmauer gleichfalls einen Zinnenkranz trägt, und ebenso ist der etwas rückwärts gelegene Friedhof von einer Zinnenmauer mit überbautem Rundbogenthurm bewehrt. Das Verbreitungsgebiet des westlichen Einthurms geht also, wenn auch mehr sporadisch, weit nach Süddeutschland und er tritt hier sogar in der äl-



Fig. 13. Heckenranspach.

[36]) L. Bickell, »Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Kr. Kassel« I. Kr. Gelnhausen. 195 Taf. 329, 331, 332.

teren Rundform auf, wie an der Kirche zu Zetting in Lothringen, wo sich ein höchst ungeschlachter, fünfmal abgesetzter Thurm ohne alle Oeffnungen westlich vor die gothische Basilika legt, nur im Obergeschofs mit gepaarten Rundbogenfenstern versehen. Aehnlich ist der jetzt isolirt stehende Thurm von Mutterbach, der letzte Rest einer befestigten Kirche des XII. Jahrh., an welchem der anscheinend mifslungene Versuch gemacht ist, das Obergeschofs wieder rechteckig zu gestalten. Die grotesken Wasserspeier am vorspringenden Kranzgesims beweisen, dafs auch hier eine gezinnte Plattform beabsichtigt war.

Sonst ist die Stellung der Thürme in Süddeutschland vielfach regellos, an einer Seite des Langhauses oder des Chores. Sie wird mehr, als man jetzt nachweisen kann, von Vertheidigungsrücksichten bestimmt gewesen sein. Besonders Lothringen ist noch reich an derartigen Anlagen. So ist an der Kirche in Heckenranspach (Fig. 13) zwischen Schiff und Apsis ein stolzer Rundthurm eingelegt, gröfstentheils Backsteinbau, der im Obergeschofs durch kräftige Pechnasen in das Viereck übergeht und erst in spätgothischer Zeit die Giebelaufmauerung und das Satteldach erhielt. Ursprünglich haben wir wohl eine Plattform wie in Truttenhausen zu suchen. In Vaux (Fig. 14) ist der an das Langhaus angeschobene Thurm quadratisch, in den unteren Geschossen wie ein richtiger Bergfrid ohne Oeffnungen. Oben ist auf Knaggen ein hölzerner Wehrgang vorgekragt, vielleicht noch das einzige Beispiel dieser Art im Reiche, darüber erhebt sich ein weit vorgreifendes Zeltdach. Ebenso dienten die Thürme von Norroy-le-Veneur und der starke Thurm von Arry als Warten und zur Vertheidigung, beide aus dem XIII. Jahrh.


Fig. 14. Thurm in Vaux.

Dafs endlich hie und da Kirchen im Schutz eines bereits vorhandenen festen Thurmes profaner Herkunft erbaut wurden, ist doch vereinzelt nachzuweisen. Man wird hier sogleich an den isolierten Thurm beim Obermünster in Regensburg denken oder an den Südthurm an der Klosterkirche in Günzburg, bei welchem, wie vielfach anderwärts, die sonst im Kirchenbau seltene Buckelquadertechnik die Sage von einer alten Römerwarte eingegeben hat. Auch in Kirchhasel bei Rudolstadt ist ein Kirchlein an einen alten Rundthurm gerückt, welcher ganz den Eindruck eines Bergfrids macht.

Neben diesen mehr zufälligen und unorganischen Verbindungen von Kirche und Thurm steht eine bessere und sehr folgenreiche Lösung des Problems, der Centralthurm über dem Altarhaus. Dies Schema ist für Mitteldeutschland ebenso typisch wie der westliche Einthurm für den Norden. Die Anlage gliedert sich deutlich in drei Theile, das rechteckige Schiff, das quadratische Altarhaus und die halbrunde Apsis. Die beiden letzteren sind gewölbt und über dem mittleren Raume erhebt sich, gewöhnlich noch in zwei, höchstens in drei Geschossen, der ebenfalls quadratische Thurm, wie am besten das Beispiel von Schaala zeigt (Fig. 8). Auch in Süddeutschland ist diese Stellung die normale, nur dafs hier nicht selten die Apsis fehlt. Dafs der Centralthurm mit dem Vierungsthurm der Kathedrale nichts zu thun hat, liegt ohne weiteres auf der Hand. Denn dieser ist nur die repräsentative Umkleidung und Bedeckung der Vierungskuppel und tritt in Deutschland zu spät und zu selten auf, um für einen so weitreichenden Typus vorbildlich gewesen zu sein. Schon Otte hat richtig erkannt, dafs die centrale Stellung des Thurmes mit Rücksicht auf die Wehrhaftigkeit der Kirche durchgedrungen sei, und sie empfahl sich vor der westlichen dadurch, dafs das Schufsfeld allseitig freier und nicht durch das Langhaus und die Chortheile behindert war. Schiefsscharten, auch mit besondern Auftritten für den Schützen in der Mauerdicke, finden sich noch zahlreich, der Zinnenkranz schon seltner oder doch so überarbeitet und vermauert, dafs er sich leicht der Beobachtung entzieht, so in Heilingen, S. A.; besser erhalten ist der Zinnenthurm in Siegelbach bei Arnstadt.

Abweichend von dem gewöhnlichen Typus des Zinnenkranzes ist die Befestigung des Thurmes

auch vereinzelt durch vorgekragte Gufs- und Schiefserker bewerkstelligt. In Dienstädt bei Kranichfeld, S. W., ist diese Konstruktion in Stein ausgeführt und zwar nur nach der Süd- und Nordseite. Der mittlere Theil der Mauer setzt hier im Innern merklich ab, sodafs die Auflager eines Holzbodens bequem eingezogen werden konnten. Nach aufsen ist ein mit Schlitzen und Gufslöchern versehener Erker um 40 cm vorgekragt, leider seiner bezeichnenden Details fast vollkommen beraubt. In Hausen b. Arnstadt scheint dieser ebenfalls zweiseitige Erker in Holz ausgeführt worden zu sein, denn die grofse Mauerlucke ist nach Abbruch desselben einfach mit Fachwerk ausgefüllt und nach aufsen verschalt. Da begreiflicher Weise die befestigten Thürme am meisten vernachlässigt, überarbeitet und verunstaltet worden sind, so ist es kein Wunder, dafs die dürftigen und versteckten Reste leicht ganz übersehen werden. Gerade bei so unscheinbaren Mauerdurchbrechungen und Vorsprüngen werden nur Wenige an die ehemalige wahrhafte Bedeutung denken.

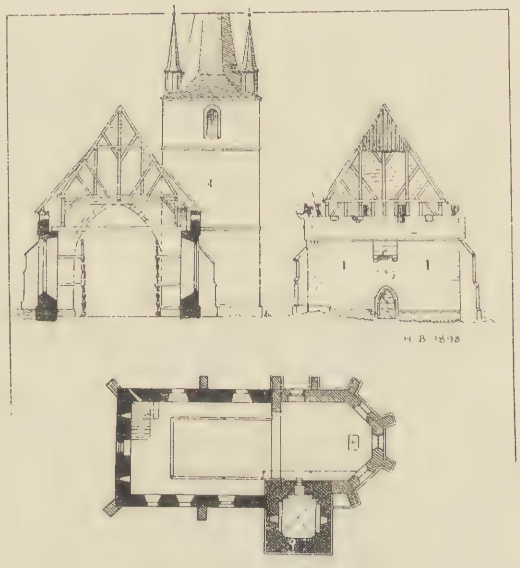


Fig. 15. Kirche zu Reinstädt.

Eigenartig ist freilich die Beobachtung, dafs die zinnengekrönte Plattform wie in Einhausen und sonst noch in gothischer Zeit erneuert worden ist und dafs sich daneben schon in romanischer Zeit eine Thurmendigung findet, welche keine Spur von Befestigung mehr zeigt. Es ist die bekannte mit einfach runden oder gepaarten Fenstern nach allen vier Seiten und der abgetreppten Giebelaufmauerung wie in Süddeutschland, oder dem Zeltgiebeldach wie in den Rheinlanden. Die Erklärung kann nur darin liegen, dafs in einzelnen Gegenden und Orten unter günstigen lokalen Umständen dem Thurme die schwere Rüstung abgenommen werden konnte.

III.

Von befestigten Kirchenschiffen vermag ich nur zwei mir näher bekannte Beispiele zu erläutern. Das erste ist die Kirche zu Reinstädt, S. A. (Fig. 15). Hier steht zunächst südlich an Schiff und Chor angerückt ein quadratischer Thurm, der im Untergeschofs als Sakristei eingerichtet und vom jetzigen Chor durch eine Spitzbogenthür zugänglich ist. Ueber dieser Thür ist ein steinerner Auftritt vorgekragt, welcher offenbar den alten, gedeckten Zugang zum folgenden Thurmgeschofs trug. Dieses hat mehrere runde und schlitzförmige Schiefsscharten und ist erst 1473 vollendet worden. Das rechtwinklig anstofsende Schiff, im Mauerwerk vielleicht noch aus romanischer Zeit, ist an drei Seiten vollständig mit einem Zinnenkranz umgeben, der durch einen Hohlkehlensims etwas vortritt und mit dem dritten Thurmgeschofs durch eine Thür verbunden ist. Die Westfront hat das Hauptportal, doch ist dieses durch eine Pechnase, welche mit schräg gegen die Mauer anlaufenden Steinplatten gedeckt ist, und durch zwei seitliche schmale Schiefsscharten in mittlerer Höhe der Wand und eine dritte seitliche fast ängstlich gesichert. Der Dachstuhl mit mehreren Inschriften und der Jahreszahl 1423 läfst einen 1,50 *m* breiten Umgang frei. Das Traufwasser wurde durch Wasserspeier in den Ecken abgeleitet. Der Thurm hat, nach dem ringsumlaufenden Sockelgesims zu urtheilen, einst frei gestanden, nördlich daran und gegen die Axe des Schiffes um 1 *m* verschoben, ist ein hoher und weiter spätgothischer Chor angebaut. Wie vordem der Chorschlufs und überhaupt die innere Einrichtung war, entzieht sich jeder Vermuthung. Jedenfalls erhielt sich die Kirche in dem wehrhaften Zustande bis 1617, wo die Zinnen ausgesetzt und der Wehrgang durch Hülfssparren unter das Dach gezogen wurde.[37])

[37]) Timler, »Ztschr. des Ver. f. Thür. Gesch. u. A.« XIX. 110.

Aelter und interessanter noch ist die Kirche von Chazelles in Lothringen (Fig. 16), welche dem XII. Jahrh. zugeschrieben wird. Hier finden wir die oben berührte Dreitheilung mit centralem Thurm, welcher ebenso wie die Apsis mit Schiefslöchern versehen ist. Das Langhaus ist ein unförmlicher Steinblock, der nur durch einige spätere Rechteckfenster belichtet ist. Ein wohlerhaltener Zinnenkranz umgiebt die Plattform des flachen Daches. Eine breite, mit gepaarten Rundbögen überdeckte Thür ist hier wie in Reinstädt durch eine ziemlich hoch darüber angebrachte Pechnase gesichert. Die Wasserspeier sind ebenfalls noch wohlerhalten. In Lorry-Mardigny ist gerade das Schiff durch eine barocke Erneuerung zerstört, aber Thurm und Osttheile sind zur Vertheidigung eingerichtet und an der nördlichen Seitenapsis findet sich eine Pechnase. Und an St. Petri zu Méy ist ein frühromanisches Seitenportal ebenfalls durch eine Pechnase gesichert. An die beiden bekanntesten französischen Festungskirchen, zu Royat (Puy de Dôme) aus dem XI. und zu Esnandes (Charente inf.) aus dem XII. Jahrh., beide mit gewaltigen Zinnenkränzen, Thürmchen und Machicoulis, sei nur im Vorübergehen erinnert.

Fast wieder zum Ausgangspunkt unsrer Untersuchung führt uns die Michaelskapelle am Kloster Neustift bei Brixen.[38]) (Fig. 17.) Hier finden wir nämlich eine doppelgeschossige Rundkirche mit doppeltem Zinnenkranz und vorliegendem Wehrthurm. Man fühlt sich sogleich an die nordischen Rundkirchen erinnert. Aber das Zusammentreffen ist ganz äufserlich und zufällig. Der Kern der Anlage ist eine Friedhofskapelle wie St. Michael in Fulda aus dem XIII. Jahrh. Daher stammt die innere Einrichtung und die gekuppelten Fenster des äufseren Umgangs. Als jedoch Abt Leonhard (1470 bis 1479) das Kloster mit einer Ringmauer umgab, befestigte er auch die Michaelskapelle, welche sich vorzüglich als Thalsperre eignete. Er führte den Eingangsthurm auf, dessen Thür noch durch das zierliche Erkerchen mit Schiefsscharten und den Zinnenkranz geschützt wurde, umzog den äufsern Umgang und die Kuppel mit einem gezinnten Wehrgang und setzte den kleinen Viereckthurm auf, dessen Zinnengiebel nur mehr dekorativ die kriegerische Tonart ausklingen lassen.

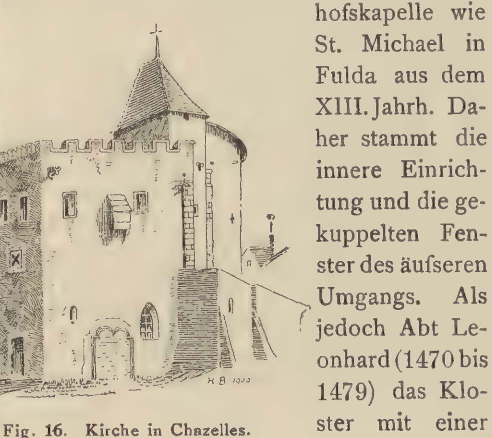


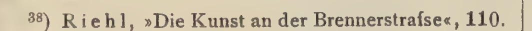
Fig. 16. Kirche in Chazelles.



Fig. 17. St. Michael in Neustift.

Noch sind zwei Spielarten des festen Kirchenschiffes zu erwähnen. Einmal ist ein ganzes Obergeschofs durch Schiefslöcher zur Vertheidigung eingerichtet, welches nur von aufsen und mittelst Leitern zugänglich ist, so in Bruensen bei Naensen in Braunschweig, in Nienhagen und Oldenrode bei Moringen.[36]) Andererseits finden sich im Ordensland Preufsen bei Schlofskirchen und wirklich zur Vertheidigung eingerichteten Kathedralen (Frauenburg, Königsberg, Marienwerder) Wehrgänge in der Dicke der Umfassungsmauern vor. (Otte II. 437.) Die Zinnen über dem Dachsimse sind hier wie überhaupt im Backsteingebiet nur dekorativ gemeint.

Schliefslich drängt sich doch die Frage nach dem praktischen Werthe all der verschiedenen wehrhaften Anlagen auf. Dohme bemerkt nämlich über Münstermaifeld, dafs hier die Verquickung von Motiven des Festungsbaues mit den Kirchthürmen als Kuriosität aufträte, an die alte Benutzung als „Luginsland" sei dabei nicht zu denken. Die von uns beigebrachten Nachrichten und die Art der Denkmäler belehren leicht eines anderen. Der wehrhafte Zustand der Kirche ist den Gemeinden nicht nur zur Zeit der Wickinger und Raubritter, sondern noch im XVI. und XVII. Jahrh. voller Ernst gewesen. Gleichwohl kann man



[38]) Riehl, »Die Kunst an der Brennerstrafse«, 110.

[36]) Otte, »Handbuch« I. 19.

nicht leugnen, dafs „Motive“ von den Burgkirchen in die Gothik aufgenommen wurden, wo sie dann nur als dekorative Elemente fortleben. Am deutlichsten ist dies bei den Thürmen an städtischen Pfarrkirchen, häufig am Niederrhein, aber auch in Erfurt, wo die Plattform von einer Mafswerkgalerie umgeben und mit einem zurückgesetzten Kegeldach bedeckt ist. Am Dom zu Frankfurt a. O. sind die beiden Westthürme mit Zinnen und Wehrgang gekrönt, ähnlich an St. Nicolai zu Rostock, nach den örtlichen Verhältnissen wohl nur in ornamentalem Sinn. Ebenso steht es mit den Zinnenfriesen, welche häufig in der Mark (St. Maria in Prenzlau) das ganze Schiff über dem Dachsims umziehen. Sie fehlen im romanischen Backsteinbau ganz und treten erst im XIV. Jahrh. auf. Ob eine der Vertheidigung dienende Vorform vorausging, wird sich schwer nachweisen lassen. Der Zinnenkranz hat dann überhaupt in der späteren Gothik seinen vollen Einzug erzwungen und erscheint als nothwendiges Requisit der ziemlich trockenen Ornamentik. Wir finden ihn über Chorstühlen, Altarwerken, Sakramentsschreinen, Leuchtern und selbst am Hals von Glocken.

Es mufs aber überhaupt auf die Art hingewiesen werden, in der die Künstler schon in romanischer Zeit mit Motiven der Burgen- und Städtearchitektur spielten. Die Miniaturisten und Kleinplastiker liebten es, Städtebilder, so vor allem der heiligen Geschichte, durch lang hingezogene Mauern und Thürme anzudeuten, bei denen oft genug heimathliche Anschauungen verwerthet sein mögen. Auch das „himmlische Jerusalem“ der Radleuchter und die Thürmelungen der romanischen Weihrauchfässer erinnern an den Burgenbau. Dann haben wieder die Gothiker der Frühzeit in den Baldachinen eine Fülle von Thurm- und Zinnenstudien niedergelegt. Wenn man sich in diese zierlichen Erfindungen, etwa in Bamberg, Trier oder Naumburg, vertieft, so wird man doch stutzig über die streng organische und so häufig wiederholte Verbindung, in welcher Kirchen- und Burgenarchitekturen auftreten. Die Wirklichkeit scheint den Architekten noch weit mehr derartige Vorbilder und Anregungen geboten zu haben, als wir jetzt ahnen. Daß Baumeister und Werkleute nach Bedürfnifs in beiden Zweigen der Baukunst gearbeitet haben, dürfen wir ohne weiteres annehmen. Spezialisten für den Festungsbau wird es damals schwerlich gegeben haben. Und etwas Ritterlichhöfisches zeichnet alle die grofsen Künstler des XIII. Jahrh. aus.

Fassen wir auch hier das Ergebnifs zusammen, so mufs der These Seesselbergs zugestimmt werden, dafs der Thurmbau überhaupt und der westliche Einthurm im besonderen in erster Linie aus Vertheidigungsrücksichten zu erklären ist. Auch die weit verbreitete centrale Stellung des Thurmes ist nur aus seiner wehrhaften Bedeutung zu erklären. Befestigte Kirchenschiffe treten nur selten und dann mit Sicherungsanlagen auf, welche dem Burgenbau entlehnt sind. Einzelne Motive hieraus haben sich jeweils der Baukunst als dekorative Elemente, besonders aber der Ornamentik mitgetheilt.

Nischwitz, S. A. Heinrich Bergner.

Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh.

Nach ihren Denkmälern und den neuesten Forschungen.

(Fortsetzung.)

(Mit 4 Abbildungen.)



en ständischen und städtischen Scheiben dürften die Widmungen seitens der Klöster und kirchlichen Stiftungen vollständig das Gleichgewicht halten. Die Verwaltungen der so reichlich mit Schenkungen bedachten Kirchen und Klöster blieben in ihren Gegenleistungen nicht zurück. Abteien und Stifte, überhaupt kirchliche Anstalten aller Art betheiligten sich äufserst lebhaft an den wechselseitigen Gaben, zuerst die gröfseren, dann die kleinen. Selbst nach den Händeln und Wirren der Glaubensspaltung wurde ohne Zaudern bei Vernichtungen früherer Fenster bereitwillig Ersatz geleistet. Im Kreuzgange zu Wettingen sind unter den prächtigen Standesscheiben der

XIII Orte nach wie vor die protestantischen Kantone durch ihre alten Schutzpatrone und Landesheiligen vertreten. Zahlreiche Klosterscheiben sind erhalten geblieben. Im Landesmuseum u. a. eine Wappenscheibe der Abtei Reichenau von 1504. Stift Grofsmünster in Zürich und Beromünster (Kanton Luzern) haben viele Scheiben verschenkt. Die Stiftsrechnung von St. Leodegar im Hof vom Jahre 1520 weist einen Posten von 98 Gulden für Fenster und Wappen auf, diejenige von 1616 einen solchen von 118 Gulden (Glasgem. im Rathh. Luzern). Stift Beromünster, St.Leodegar-Luzern und Kloster St. Urban stifteten mit einigen Chorherrn im Jahre 1518 Wappen in die ehemalige Stiftskirche St. Mauritius zu Zofingen, das Chorherrnstift Zofingen 1521 Tafeln nach Uerkheim (Lehmann). Zahlungen von St. Urban an Glasmaler zu Zofingen, Aarburg, Bremgarten im „Anzeiger" (1896 S. 67); ebendort Zahlungen des Frauenklosters Paradies; andere Angaben bei Meyer.

Fig. 1. St-Mauritius, um 1500 im historischen Museum zu Bern.

Unter den zahlreichen Denkmälern findet man u. a. die Ehrenschilde der Abteien und Klöster Wettingen, Muri, Kappel, Ittingen, Engelberg, Frienisberg, Einsiedeln, Fischingen, des Chorherrnstiftes Schönenwerd, des Kollegiatstiftes St. Verena in Zurzach, der Abteien St. Urban und St. Gallen. Mehrfach trifft man die Namen Daenikon, Gnadenthal, Frauenthal, Hermetschwyl, Magdenau, Wurmspach Rheinau, Rathhausen, Salmannsweiler, Allerheiligen und St. Blasien im Schwarzwald; letztere beide werden besonders häufig genannt.

Die Kirchen und Klöster beschenkten sich nicht nur in gegenseitigem Austausch, sondern sie vertheilten ihre Gaben nicht minder auf städtische Bauten und auf die Häuser von Einzelpersonen. Sie bedachten ihre Lehnsleute, Zinsbauern und die ihnen gehörigen Wirthsstuben. Stift Beromünster verehrte allen, die ihm „Zins und Zehnte" leisteten, „Schild und Fenster in die Neubäue".[9])

Es schenkten aufserdem die Aebte, Prioren, die Aebtissinnen selbstständig oder in Gemeinschaft mit ihren Konventen, desgleichen einzelne Konventualen, fast regelmäfsig die Bichtiger einzelner Klöster, endlich auch die Stiftspröpste, Dekane und Chorherrn. Eine Wappenscheibe des letzten Abtes des Prämonstratenserstiftes Ruti (1504 bis 1525) im Landesmuseum. Aus 1517 stammt ein Geschenk des Abtes von St. Peter im Schwarzwald in der Kirche zu Seeberg. Eine Scheibe der Rozina zum Stein, Abtissin zu Niedermünster, aus 1514 im Pfarrhause zu Oberehnheim im Elsafs

[9]) Vergl. „Glasmaler und Glasmalerei im Dienste des Stift Beromünster" von Leutpriester M. Estermann. »A. f. schw. A.« (1880) S. 83.

(siehe Tafel VI in Heft IX). In Reitnau stehen die Scheiben des Stiftes Schaennis und seiner Abtissin vom Jahre 1522. Einzelne Aebte von St. Blasien verausgabten erkleckliche Beträge. In Wettingen stifteten mehrere Mönche ihre Scheiben; auf anderen Tafeln trifft man „Dekan und gemeiner Konvent des Würdigen Gotshus sannt Gallenn 1566". Im Landesmuseum Wappen und Bildscheiben der Aebte von Einsiedeln, St. Gallen, Kreuzlingen, Rheinau, Allerheiligen, St. Urban, Wettingen, Muri, eine Scheibe „Prior und gemainer Konvent des Wirdigs Gotshuses St. Laurentze zu Ittingē Cartheiser ordens daselbst 1588". Von den Prälatenscheiben der ehemaligen Douglas'schen Sammlung wurde die nach Art der Aemterwappen angelegte Rundscheibe Thomann Hafners, ein Geschenk von „Propst und Kapitel des stifft St. Ursen zu Solothurn 1581" durch das Solothurner Museum um Mk. 4125 erworben.

Als urkundliches Beispiel solcher Schenkungen möge folgender Brief dienen, welchen Martin Geiger, der letzte Abt des St. Georgenklosters zu Stein am Rhein 1571 an den Abt gen Rheinau richtete. (»A. f. schw. A.« Neue Folge I. S. 32. E. Rothhäusler.)



Fig. 2. Scheibe des Obermeisters Grafen Rudolf von Werdenberg aus der Kirche zu Küfsnach, jetzt im Landesmuseum zu Zürich.

Dem Erwürdigen, und geistlichen Herren, Hern Johann Theobaldo Abbte des Gotzhaufs Rhinow, meinem Insonders geliebten Herrnn und brudern zu selbes handen.

Erwürdiger, geistlicher, Insonders geliebter Her und bruder, E. E. syen mein gebäth gegen Gott, und Hie jm Zeitt gutwillige, brüederliche dienst bevor und E. E. Schreiben hab ich empfangen, und deren bigeren verstanden, und thu in hierauff E. E. zu vernemmen, das ich gantz erbietig, und gutwillig bin, In deren Kirchen, mein wappen, und fenster zu geben und zu bezalen, Ich hab auch gleich allbernit einen maler von Zell erforderet, wellicher mier mein wappen, wie ich es dan haben wil, auff Papyr machen soll, und alsbald es fiertig, so wil E. E. ich dasselbig zuokhommen lassen, mit bitt, Si wollen diss dem Glafsmaler gen Schaffhausen, so auch die anderm gebrand, zukhomen lassen, was dan dieses kosten würde, das wil ich on verzug mit samben dem fenster bezalen, dan E. E. in allweg zu dienen bin ich Jeder Zeit gutwillig, Datum Bühell den 14. Septemb: Anno 1571. Martinus Abbt. S. Georgen Gotzhauss zu Stain am Rhein.

1626 bitten die Klosterfrauen von Eschenbach den Fürstabt Bernard von St. Gallen um Fenster und Wappenschild in ihre neu erbaute Kirche.

Im Anschlufs an eine längere Einleitung heifst es wörtlich: „Unnd sodan zu meerer Zierde eines sollichen Gott zugeeigneten geistlichen buws ü. fürstlich Gnad fürstlich Eeren waapen nebent anndererer herren und prelaten die wir eben mässig hierumb pitlich ansuchen lassent, wir von hertzen gern darinnen sechen und haben wöllent, unnd unns dero frymittigkeit unnd zu unns auch unnserem heiligen Orden tragende gnädige neigung nit unerkant, habent wir sy mit gegenwärttigem unnserem schryben wie schon auch einmoll geschächen ist das mir jr fürstlich gnad vor etlicher zyt zugeschickt haben, noch einmoll jnn aller gebüerenden demüetigkeit unnd Reverenz bests flysses ersuchen und pitten wöllen, sy geruhn unns unnd unnseren nüwen bun mit demselben jrenn fürstlichen Eeren waappen nebent vereerung eines fensters miltigklich zu betrachten unnd zu begaaben, ein fenster kostet 50 gl.

Glych wie nun diss ein werckh so zuo Eeren und dienst Gottes auch zur zierd sines huses dienet, allso wellent wir hinwiderumb solliches mit aller demüetigen danckbarkeit empfachen annemen unnd erkennen,

Und syn Allmacht mit unnserem armen doch embsigen gebett jnniglich anrüeffen unnd pitten, jro durch das fürpitt siner lieben muter Mariae, wie auch unserer heiligen Ordenspatronen alle zytliche unnd ewige wolfartt gnedigist ze verlychen, datum den 29 Aprillis us unnserem gotshus der Jungfrawen Mariae und der H. jungfrawen Marterin S. Katharina zu Ober Eschenbach 1626.

U. Fürstlich Gnad demüetige jnn gebüer dienstwillige Sr. Euphrosina Eptissin unnd gemeiner Convent daselbst.

(»Anzeiger« 1899 S. 199. E. Rothenhäusler.)

An gleicher Stelle veröffentlicht Rothenhäusler die Bitte der Jesuiten in Luzern an den Abt von St. Gallen um ein Wappenfenster 1671.

Reverendissime Princeps. Illustrissime Domine.

Quoniam Illustrissimi Magistratus Lucernensis et piorum liberalitate, eo iam pervenit templum novum Societatis nostrae, ante annos quatuor ad honorem et maiorem Dei gloriam extrui coeptum, ut fenestris tandem claudi oporteat, quo non multo post res Divina commode et decenter peragi possit; neque tamen idonei sumptus suppetant: ideo per litteras supplex huc venio Reverendissime et Illustrissime Princeps, atque pro una fenestra (quae non multum supra florenos sexaginta excurret) efflictim oro: ut habeat fabrica haec nova, quod in perpetuum debeat Ill^{mae} Vestrae liberalitati; de qua ut omnibus templum ingressuris constet, atque oculi nostri quotidie ad grati anima significationem nos excitent, Principalia insignia apponemus, ut perenne prostet accepti honoris et favoris monumentum; de quo et seri posteri gloriari possint, et Rev.mo ac Ill.mo benefactori suo bene precari: sicut ego modo longam valetudinem, atque omnem felicitatem impense voveo, et Collegium nostrum in Principales favores humillime commendo.

Lucernae 24. Aprilis 1671.

Rev.m et Illm Principi
Infimus in Chro
servus
Benedictus Painter
S. J.

Beide Schreiben bestätigen mehrere in vorliegenden Aufsätzen niedergelegte Mittheilungen über die Schenksitte.

In Rathhausen traten als Geschenkgeber auf aufser dem Papst und dem General des Cisterciienserordens 25 Klöster, Stifte und Personen geistlichen Standes. Abtscheiben aus der 2. Hälfte des XVII. Jahrh. in der Sammlung zu Woerlitz. Noch 1709 stiftete Abt Malachias von St. Urban sein Wappen umgeben von den Schilden der Konventualen in die Kirche St. Niklaus zu Melchnau, ferner ebendorthin Propst und Kapitel von Beromünster, das hochadlige Stift zu Münster im Ergäu und der Pfarrer Nüschiker. Das Museum zu Genf bewahrt eine Rokokoscheibe des Capitulum St. Nicolai Fryburgi 1713, das Hauptwappen umgeben von den 12 Schilden der Kapitulare. Auch die reformirten Pfarrkapitel stifteten ihre Scheiben in Kirchen ebenso wie andere geistliche Behörden. Schenkungen der Aebte von Rheinau aus den Jahren 1627 bis 1734 verzeichnet der „Anzeiger“ 1899 S. 144.

A. 1627 17. Jan. hat Abt Eberhard in das Gotteshaus Bruch in Luzern verehrt 34 fl. für sein Wappen und Fenster in die Kirche.

A. 1697 22. Okt. Abbas Geroldus II pro fenestra et insigniis suis in Ecclesia S. Oswaldi Tugii solvit 26 fl. 48 kr.

A. 1721 1. Nov. Abbas Geroldus solvit Joan Baptista Müller Glasmahler zu Zug für 2 schwarze Fenster-Schilt (Grisail) cum insigniis Abbatis pro Ecclesia Lienheim, et hospitio novo in Altenburg für jeden 2 fl.

A. 1729 7. Juli. Abbas hat nach Bremgarten ins Clarissen-Kloster sein Wappenschilt überschikt 3 fl. samt $22^1/_2$ fl. für das Kirchenfenster.

A. 1734 13. Maj. Denen von Mentzingen Abbas dedit für Schilt und Fenster 6 fl. 24 kr.

Bei flüchtiger Durchsicht alter und neuer Sammlungs-Verzeichnisse stöfst man bis in die spätesten Zeiten auf eine unverhältnifsmäfsig grofse Anzahl klösterlicher und geistlicher Geschenkgeber. Daneben beschenkten sich die Angestellten der Klöster fleifsig untereinander Vögte, Verwalter, Hofmeister. Eine Anzahl Posten des Klosters für Fensterschenkungen in den Rechnungen des Hofmeisters von Königsfelden zwischen 1569 und 1680, darunter 1575 uff der Herrn stuben zu Waltzhuott. (A. f. schw. A. [1896] S. 21. Dr. Walther Merz-Diebold.) Eine Scheibe des Hoffmeisters des fürstl. Gottshus S. Gallen von 1595 im Museum zu Frauenfeld.

Eine hervorragende Antheilnahme der Weltgeistlichkeit an der Schenksitte ist von Anfang an nachweisbar. Im Landesmuseum bewahrt man Scheiben von Papst Urban VIII. und dem päpstlichen Nuntius Grafen Scotti von Piacenza aus 1638, von Kardinal Schinner, damals noch Bischof von Sitten, aus 1500, sowie die Geschenke des Nuntius, des Domdekans und des Kapitels zu Konstanz an das Kloster Rathhausen, mehrere Scheiben der Bischöfe von Konstanz und von Sitten. Wappen des Bischofs von Konstanz, zweier Johanniterkomthure und eines Konstanzer Domherrn von 1519 standen im mittleren Hof zu Stein am Rh. Die prachtvollen Bischofsscheiben aus 1521 in Worb gehören gleichfalls hierher. Herrliche Scheiben von 1609 zieren als Geschenke des Basler Bischofs und des St. Galler Fürstabtes das Rathhaus zu Luzern; ebendort eine Scheibe des Nuntius Friedrich Borromaeus aus der 2. Hälfte des XVII. Jahrh. Das rätische Museum zu Chur besitzt eine Scheibe des Bischofs von Chur aus 1578, eine zweite Bischofsscheibe von 1601. Eine prächtige Prälatenscheibe aus dem beginnenden XVI. Jahrh., leider verstümmelt, wurde aus der Sammlung

Vincent durch Vermittelung der Gebr. Bourgeois-Köln für den Freiherrn Heil von Hernsheim zu Worms erworben. Nach 1729 stifteten mehrere Pfarrer nebst ihren Kirchengemeinden ihre Scheiben in die Kirche zu Herzogenbuchsee.

Die Opferwilligkeit der Ordenskomthure, Oberstmeister und Ritter der Johanniter wird durch manch kunstvolle Scheibe bis zur Stunde bezeugt. Johanniterscheiben aus den Kirchen Küssnach und Wald im Landesmuseum; Teutschordensritter-Wappen zu Neueneck aus dem Jahre 1517, andere im Münster zu Bern; ein Wappenschild des Komthurs von Münchenbuchsee aus 1510 im Museum zu Bern. Die wundervollen Komthurtafeln in der Kirche zu Sumiswald, Arbeiten des Jahres 1512 sind treffliche Meisterwerke. Eine Teutschordensritter-Scheibe von 1606 gelangte ins Gewerbemuseum nach Köln.



Fig. 3. Scheibe des Landraths von Baden im Kreuzgang zu Wettingen.

Domherrn, Kanoniker, Dekane, Dompröpste, insbesondere des hohen Stifts Konstanz, reihen sich der stattlichen Schaar der Stifter würdig an, seltener begegnen uns die Pfarrherrn und Kapläne kleinerer Gemeinden.

Bruckner erwähnt in der Fortführung der Basel-Chronik (S. 55) zum Jahre 1594, dafs der Pfarrer Heinrich Strübin zu Bubendorf nach dem Gebrauch damaliger Zeiten in seinem Rebhäuslein auf der Guggers Halde die Unterredung des Hans Sigrist mit dem Hauptmann Ryf, Vorgänge aus dem Bauernaufstande in zween Fenster-Flügel habe einmahlen lassen. In den Jahren 1606 bis 1627 verausgabte Propst Erhard Köchlin an St. Leodegar zu Luzern über 300 Gulden für Schenkungen an Glasgemälden[10]. Im Kaplaneihaus zu Blatten stehen 20 kleine Scheibchen von 1656 und 57 mit Bildern aus der Legende des h. Jost, laut Wappen und Inschriften Widmungen von Geistlichen der Umgegend und von edlen Familien der Stadt. Aus dem Pfrundhaus des Kaplans im Herrgottswald am Fufse des Pilatus stammen 9 kleine alte Scheiben aus den Jahren 1690 und 91 im Rathhaus von Luzern. 1716 stiftete ein Rheinauer Abt Schild und Fenster in die Kaplaney gen Zug. Kurz, um es nochmals zu wiederholen, ein Blick auf die Denkmäler von der frühesten Zeit an bis zum gänzlichen Verfall beweist unwiderleglich, dafs die klösterliche und weltliche Geistlichkeit allzeit eine der festesten Stützen jenes schweizerischen Brauches gewesen.

Zünfte und Schützengesellschaften trugen gleichfalls ihr Theil zur Förderung der Sitte bei. Sie tauschten ihre Schilde mit den Schwesterzünften und anderen Körperschaften derselben Stadt oder mit den gleichartigen auswärtigen Gilden; aufserdem stifteten sie ihre gläseren Wappen in die Behausung ihrer Vorsteher, hochverdienter Mitglieder oder Gönner. Erhaltene Zunftscheiben im Museum zu Basel, zu Chur, in der Kunsthalle zu Winterthur, in der Sammlung des Herrn Prof. R. Rahn, im Landesmuseum zu

[10]) Glasgem. im Rathhause zu Luzern. Vergl. auch J. Zemp »A. f. schw. A.« (1897) S. 76, hier weitere Angaben über Schenkungen unter Propst Gabriel Leu 1592 bis 1606.

Zürich. Wappenschild aus 1471 in den Kapellen von Metzgern und Gerbern im Münster zu Bern.

Jedoch auch andere Zusammenstellungen aufser den regelrechten Zünften und Gilden kamen vor. In Hamburg eine Scheibe „die Gesellschaft Dalwil 1520", abgebildet im »A. f. schw. A.« (1899) Nr. 1. Der geharnischte Bauer dürfte auf Grund des St. Laurentius-Schildes nach Dallenwil, einer Filialgemeinde der Pfarre Stans, gehören und mit der Verpflichtung des Ortes zur Stellung gepanzerter Männer in Beziehung zu bringen sein Weiter kennt man als Stifter „Ein Am̄a Schriber vnd gätz Ersam Grichtzů Goldach 1580", 12 lustige Bürger beim Mahl zu Stammheim von 1580, eine andere von 1570. Bekannt ist „Ein Ersam Gericht zu Niederbüfslingen 1591" im Museum zu Frauenfeld. „Ein gantz- Ersam Gricht zu Maggenouw 1608" befand sich in der Vincentschen Sammlung, „Ein Ehrsam Gericht der Statt Winterthur 1638" im dortigen Gewerbemuseum. Solche Gerichtsscheiben kommen noch häufig vor und zwar von den Land- bis zu den Dorfgerichten. Noch 1658 stiftete „Eine Lobliche gselschafft der Musicanten zu Winterthur" eine Scheibe mit dem psalmirenden David.

Mit den Prälatenscheiben waren wir eigentlich bereits in den ausgedehnten Schenkungskreis der Einzelpersonen eingetreten. Auch hier wanderten die frühesten Gaben in die Kirchen, z. B. ein Erlach-Ligenz-Allianzschild im Münster zu Bern aus der Zeit kurz nach 1465, Wappenscheiben der Mülinen u. Scharnachthal in der Kirche zu Lützelflüh aus der Zeit zwischen 1476 und 82. Schenkungen von 1470 und 1475 erwähnen Thormann u. Mülinen.[11]) Je nach der persönlichen Stellung schenkte man an Klöster, Rath- und Zunfthäuser. Stadtadel und Rittergeschlechter, Bügermeister und Rathsherrn, Bürger und Bauersmann, Kaufmann und Handwerker, Angestellter und Gelehrter, alle beschenken sich nach Mafsgabe ihrer Beziehungen, der Verwandte dem Verwandten, der Freund dem Freunde, der Amtsbruder dem Berufsgenossen, der Zunftbruder dem Mitgesellen, der Gönner dem Schutzbefohlenen u. s. w.



Fig. 4. Daniel Lindtmeyer: Aus Warnecke, Musterblätter für Glasmalerei, Künstler etc. Verlag von H. S. Hermann, Berlin SW. 19.

Vom Schützenhaus zu Zofingen berichtet Lehmann[12]) Fensterschenkungen aus den 40er

[11]) »Die Glasgemälde der Bernischen Kirchen.« Dr. Franz Thormann und Dr. W. F. von Mülinen S. 22 Anm.

[12]) „Verzeichnifs der Glasgemälde des Kantons Aargau." »Kl. Mitth. der mittelschw. geogr.-komm. Gesellschaft in Aarau.« S. 70 u. f.

Jahren des XV. Jahrh.; es schenken u. a. der from fürman herr trachsel-hofer, des selben jars abgender schaffner, der fogt zu arburg, die ersamen kilchen diener und ein scholmeister. Beim Neubau des Hauses, zwischen 1584 und 86 erfolgten neue Schenkungen. An die Fenster haben „gestüret" aufser 16 Städten 2 Aebte von St. Urban, die gemeine Schützen zu Arow, ein Seckelmeister zu Luzern, ein Schulthes zu Bern, Venner, Junker und Vögte. In den kleinen Saal schenkten der buwmeyster und drei andere Personen; einer schliefslich schenkt ein Fenster in die Küche.

Wir begegnen Statthaltern, Vögten und Verwaltern, Zunft-, Schützen- und Stubenmeistern, Baumeistern, Schreibern, Münzverwaltern, der Heilkunst und der Rechten Doktoren, Pannerherrn, Hauptleuten, Leutnants und Fendrichen, die letzteren Vertreter gerne mit Bildern des h. Martinus, des Hauptmanns von Kaparnaum und mit kriegerischen Darstellungen. Eine Scheibe des berühmten Söldnerführers Freiherrn Ulrich von Hohensax († 1538) im Landesmuseum. Eine kriegerische Ruhmeshalle des Geschlechtes nennen Thormann-Mülinen die 16 Scheiben der Erlach aus der 2. Hälfte des XVII. Jahrh. in der Kirche von Spiez; fast alle militärischen Rangverhältnisse sind hier vertreten.

Vereinzelt nur haben sich Glaser und Glasmaler selbst als Stifter hervorgethan, z. B. in Wettingen; das musée du Louvre in Paris besitzt eine Wappenscheibe, welche 1610 Melchior Schmitter, gen. Hug, burger und Glasmaler zu Wil und glaser Joh. Jak. Rissy zu Liechtenberg gemeinsam einem Freunde geschenkt hatten. Geschichtlich merkwürdig ist eine Doppelscheibe mit den Heiligen Fridolin und Hilarius nebst dem Tschudi-Wappen als Stiftung des bekannten Chronikschreibers Gilg Tschudi und seiner Brüder an das Kloster Magdenau 1547; dieselbe gelangte aus der Sammlung Bürki ins Landesmuseum. Aus dem nämlichen Grunde mag eine Fensterstiftung eines 1518 bei Marignano Gefallenen erwähnt werden. (»A. f. schw. A.« (1897) S. 73. Dr. Walther Merz-Diebold.)

Mehrere weltliche Stifter sind auf den Daenikon-Scheiben verewigt. Geschenke fremder Fürsten wurden nachweisbar dann gestiftet, wenn ihre Gesandten an den Tagsatzungen erschienen, sei es um Bündnisse anzubieten oder die Erlaubnifs für Werbungen zu erwirken. Wappen- und Bildtafel des Herzogs Karl III. von Savoyen aus 1519 kamen mit der Sammlung Usteri aus Gröditzberg ins Landesmuseum. In Aarau prangt eine Murenser Scheibe als Geschenk Kaiser Ferdinands aus 1563, während desselben Kaisers Widmung von 1564 neben einer gleichalterigen Scheibe des Königs Karl von Frankreich den Rathhaussaal von Davos-Platz ziert. Aus Rathhausen stammen Scheiben der Gesandten Heinrichs des IV.[13]) von Frankreich und Philipp II. von Spanien, sowie mehrerer Patrizier; heute sind sie Eigenthum des Landesmuseums. Zahllos fast möchte man die Schenkungen der Einzelpersonen, Ehepaare und Familien nennen. Kein Wunder, dafs bald der gläserne Wappenschmuck in keinem Hause mehr fehlen durfte. Schlösser und Burgen, Patrizierwohnung und Bürgerheim bis zur einfachen Stube des Landmannes besafsen die landesübliche Fensterzierde.

Der Medizin Doktor Franz Jakob an der Matt erzählt 1678 in einer Lebensbeschreibung des Conrad Scheuber, eines Grofssohns Nikolaus von Flüe, dafs er in Herrn Landt-Amman Andres Zrotzen seel. Hauss auff Altsellen in der Stuben einen Schild in einem Fenster gefunden, denne Conrad Scheüber dahin verehrt mufs haben, weilen sein Namen klar darinnen steth und darneben die Zahl 1495. Dass es aber eben dieser Conrad seye, nimb ich daraufs ab, dafs nebent St. Wolffgang eben defs sel. Bruder Clausen Biltnufs mit einem Schein, auch sein Wappen darin zu sehen, und selbiges Haufs das nächste bey Bruder Conrads gewefster Behausung ist, dafs er also, ob zwar jung an Jahren doch reiff an Verstand, sein Nachparn mit solcher Ehrengab wol wird haben beschenken wollen.[14])

Ein Hans Stockar zu Schaffhausen liefs 1527 sein Wappen auf 4 Scheiben, jede zu 3 Gulden, malen, um dieselben zu vertheilen. Reich ausgestattet war das Haus zur Rosenstaude in Schaffhausen; dem allbeliebten Stadtarzt Dr. Georg Möcklin hatten 1606 bis 1620 in den neuen Saal ihr Wappen in Glas ge-

[13]) Ein grofses Glasgemälde des Königs Heinrich IV. von Frankreich zierte das Chorfenster der Kirche zu Wettingen und wurde vom Blitze zertrümmert; Wappenscheiben von fremden Gesandten in den Kreuzgängen von Muri und Wettingen.

[14]) »Zur Statist. schw. Kunstdenkm.« von J. R. Rahn. Unterwalden, beschr. von Robert Durrer S. 31.

stiftet die Herzoge von Bayern und Würtemberg, die Grafen von Hohenzollern, Helfenstein, Fürstenberg, Sulz und Leiningen, der Abt von Rheinau und andere Herrn, während Bürgermeister und Rath der Stadt das Wohnzimmer mit ihren Ehrenzeichen schmückten (Bäschlin). 1675 stifteten Bern sammt Seckelmeister und Vennern, ein Landvogt, die Gemeind Oberhofen, die Stadt Thun ihre Wappen und die Thalschaft Interlaken ihren Pannerträger ins neue Pfarrhaus zu Leissigen.

Ein ausführliches, von dem Stifter selbst aufgestelltes Verzeichnifs der von 1662 bis 1704 vorgenommenen Schenkungen des gewesenen fürstl. Einsidlischen Ambtmannes Jkr Marx Escher im Einsidlerhoff zu Zürich, meist grauw in grauw brendt, veröffentlicht Meyer. Die Spenden gingen theils in Kirchen, theils in Wohnstuben.

Ein solch aufserordentlicher Umfang des Wirkungskreises erklärt zur Genüge den ungewöhnlichen Aufschwung des hübschen Brauches, welcher sich übrigens im Grofsen und Ganzen nach bestimmten Grundsätzen, nach feststehenden Regeln abzuwickeln pflegte. (Forts. folgt.)

Linnich (Rhld.). Heinr. Oidtmann.

Bücherschau.

Die Kunst im Dienste der Kirche von Domdekan Dr. G. Jakob ist bei Thomann in Landshut in fünfter Auflage erschienen. Diese ist nicht nur „verbessert", sondern auch vermehrt, freilich nicht sehr erheblich und vielleicht auch für manche Ansprüche nicht hinreichend. Dafs sie trotzdem auf neuen Zuspruch mit Sicherheit rechnen darf, selbst auf die Nothwendigkeit einer weiteren Auflage zu ihrem fünfzigjährigen Jubiläum im Jahre 1907 ist der beste Beweis für die Brauchbarkeit des Buches, dem Alles in Allem genommen, unter den Handbüchern über kirchliche Kunst die Palme gebührt. Diese kann es beanspruchen wegen seiner festen, klaren Grundsätze, wegen seiner Betonung und umfänglichen Wiedergabe der liturgischen Bestimmungen, wegen seiner praktischen Anweisungen. Aus der Begeisterung der Romantik herausgewachsen, aber in der kirchlichen Lehrthätigkeit zu ernsten Untersuchungen und präzisen Bestimmungen herangereift, im Verkehr mit den Künstlern zu reichen Erfahrungen fortgeschritten, hat der Verfasser sein Buch von vornherein auf festen Grund gebaut, nach einem so soliden System, dafs er auch jetzt an demselben nichts Wesentliches zu ändern genöthigt ist. Defswegen kann er seine Prinzipien ruhig beibehalten, trotz der Bewegung auf diesem Gebiete, namentlich im letzten Jahrzehnt; ja, sogar an seiner Disposition darf er festhalten bis in ihre Einzelheiten, so dafs er fast nur die Literatur zu berücksichtigen hatte, insoweit sie durch neuere Untersuchungen das Alte ergänzt, in einzelnen Fällen berichtigt. In dieser Hinsicht hätte freilich die Zurückhaltung des Alten mehrfach weniger stramm zu sein brauchen, denn so unfruchtbar ist doch seit dem Jahre 1885, in welchem die letzte Auflage erschienen war, die kirchliche Kunstforschung nicht gewesen, als die spärliche Ausbeute in der neuen Auflage vermuthen lassen sollte; und manche ältere Angabe hätte durch neuere Citate ersetzt werden können. Auch der eiserne Bestand an Abbildungen hat keinerlei Veränderung erfahren, im ausgesprochensten Gegensatz zu den Bestrebungen der meisten anderen kunstgeschichtlichen Lehrbücher. Insoweit sie nicht einzelne Formen zu erklären die Bestimmung haben, sind sie wenig geeignet, korrekte Vorstellungen zu vermitteln, zumal in ihren abgeschwächten Abdrücken, und von den neueren Vorlagen dürften auch manche nicht als mustergültig zu betrachten sein. Schnütgen.

Berühmte Kunststätten Nr. 11. Konstantinopel von Hermann Barth. E. A. Seemann, Leipzig 1901. (Preis 4 Mk.)

Diese illustrirten Städtemonographien schreiten schnell vorwärts, geschickt in der Auswahl, weil den Bedürfnissen vortrefflich entgegenkommend. Eigenthümliche Schwierigkeiten bereitete Konstantinopel durch die Mannigfaltigkeit seiner Denkmäler. Der Verfasser hat sie glücklich überwunden sowohl hinsichtlich des referirenden und beschreibenden Textes, der poetisch gehalten und doch recht klar ist, wie in Bezug auf die Abbildungen, die, 103 an der Zahl, zusammenstellen, was sich sonst in einer Menge gröfserer Werke zerstreut findet. Der allgemeine Eindruck der Stadt, ihre Lage, Bauart, Umgebung, wird zuerst geschildert, sodann ihre Geschichte durch die verschiedenen Beherrscher verfolgt bis in die neueste Zeit. Spärlich sind die Bauten aus der Römerzeit, überaus bedeutsam die byzantinischen Kirchenbauten, namentlich die Hagia Sophia, deren Konstruktion, Innenwirkung, Marmor- und Mosaikschmuck eingehend behandelt werden, daneben St. Sergius und die Irenenkirche. Mit Recht wird besondere Aufmerksamkeit den bislang zu wenig beachteten Mosaiken der Kahriekirche gewidmet, deren Abbildungen zu den Hauptzierden des Buches gehören. Die byzantinischen Profanbauten, wie die Wasserleitungen, Cisternen, Thürme, Mauern werden sorgsam registrirt, die Obelisken und Säulen beschrieben, die Moscheen geschildert, zunächst die der Umgebung, namentlich in Brussa, sodann die der Stadt selbst, und für die Baukunst des Islam, seine Paläste, Gräber, Brunnen, wie für sein reich entwickeltes Kunstgewerbe fehlt es

nicht an Aufklärung, bis zuletzt die Museen behandelt werden, die jüngsten, aber hochbedeutsamen Merkwürdigkeiten, die zwar nur wenige byzantinische Denkmäler enthalten, kein einziges Erzeugnifs des Zellenschmelzes, aber desto kostbarere Produkte der klassischen Plastik, namentlich die erst vor 15 Jahren durch Hamdi Bey in Sidon entdeckten Sarkophage, von denen der Alexandersarg freilich seine Bedeutung in der Photographie nur ganz unvollkommen wiederzugeben vermag. Schnütgen.

Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin, dieses grofse, von Schlie bearbeitete, hier bereits dreimal besprochene Inventarisationswerk neigt seinem Ende zu, da der vorletzte, IV. Band, schon vor einiger Zeit bei Bärensprung in Schwerin erschienen ist. Er umfafst die Amtsgerichtsbezirke Schwaan, Bützow (mit Kloster Rühn), Sternberg, Güstrow, Krakow, Goldberg, Parchim, Lübz und Plau, in denen wiederum so viele bedeutsame Werke der Architektur, Plastik, Malerei, Goldschmiedekunst mit Einschlufs des Erzgusses sich befinden, dafs der ungemein reich und durchweg recht gut illustrirte Band den Denkmälerschatz in kostbarster Weise bereichert. Die Stadtkirchen in Bützow und Sternberg, der Dom und die Pfarrkirche in Güstrow, die Klosterkirche in Dobbertin, die beiden Kirchen in Parchim, die Kirche in Plau sind grofse und eigenartige Backsteinbauten, und auch an interessanten Dorfkirchen fehlt es nicht. Ungewöhnlich ist die Zahl und Bedeutung der in ihnen erhaltenen gothischen Flügelaltäre, allen voran der im Dom zu Güstrow, noch mehr der von Jan Bormann in der dortigen Pfarrkirche. Und wie viele Grabsteine gibt's aus dem Mittelalter, wie viele Epitaphien aus der Renaissance, die auch in manchen Kanzeln, Orgeln, Brüstungen etc. glänzend vertreten ist, während die meisten, zum Theil in das Schweriner Museum geflüchteten Kleinkunstgegenstände in das Mittelalter zurückreichen, zum Theil in die romanische Periode. Für den Kunsthistoriker, Ikonographen, Künstler und Kunsthandwerker gibt's hier wiederum reiche Ausbeute. Schnütgen.

Eine Orientreise, geschildert und illustrirt von Hermann Götz. E. A. Seemann. Leipzig 1901. (Preis 7 Mk.)

Dieses mit 280 Textabbildungen und 8 Aquarelldrucken geschickt und ansprechend ausgestattete Buch hat leider die Presse erst verlassen nach dem Tode des am 28. Juli d. J. im Alter von 53 Jahren gestorbenen Verfassers, der als Direktor der Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe bekanntlich eine sehr fruchtbare Thätigkeit, namentlich in kunstgewerblicher Hinsicht entfaltet hat. Durch eine im Winter 1897 nach Aegypten, Syrien, Palästina unternommene Reise veranlafst und aus markanten Tagebuchnotizen, geschickt entworfenen, zum Theil kolorirten Zeichnungen und eigenen photographischen Aufnahmen zusammengesetzt, verräth es überall den frischen Sinn, die schnelle Auffassung, den scharfen Blick, die dem Verfasser eigen waren, wie die flotte Hand, mit der er nicht nur zu zeichnen, sondern auch zu schreiben verstand. Hinter der künstlerischen, vornehmlich das Dekorative betonenden Auffassung tritt die rein menschliche, allgemein beobachtende, aber auf mannigfachen Kenntnissen und Fähigkeiten beruhende Beurtheilung so wenig in den Hintergrund, dafs sie vielmehr das Ganze beherrscht, daher der Eindruck des angenehm berichtenden und belehrenden Erzählers vorwiegt, der das Volksleben zu belauschen, die interessantesten Punkte, mögen sie landschaftlicher oder monumentaler Art sein, hervorzukehren und zum Besuche derselben anzuregen versteht. Gerade nach dieser Richtung hin wird das Buch seine Wirkung nicht leicht verfehlen. B.

Die Weltgeschichte in Charakterbildern, 40 reich illustrirte Bände (zu je 5 bis 8 Bogen), soll demnächst bei Franz Kirchheim in Mainz erscheinen, herausgegeben von Franz Kampers, Sebastian Merkle, Martin Spahn, in Verbindung mit einer Anzahl ausgezeichneter Gelehrter. Darin soll unter charakteristischen Stichworten, wie Jesus Christus; Augustin: Der Untergang der antiken Kultur; Karl der Grofse: Das abendländische Kaiserreich; Dante: Vom Mittelalter zur Neuzeit Voltaire: Die Aufklärung; Göthe: Der Kulturwerth der deutschen Geistesgeschichte seiner Zeit; Cavour: Italien im XIX. Jahrh., eine Reihe von Abhandlungen geboten werden, die vom Standpunkte des positiven Christenthums und deutscher Gesinnung, objektiv, in edler, gemeinverständlicher Sprache die grofsen Fragen der Zeit behandeln, um „der modernen Halbbildung die wirkliche Wissenschaft der Gegenwart, dem Materialismus der Zeitrichtung den Idealismus aller geschichtlichen Bildung entgegenzusetzen". Da in diesem hochbedeutsamen Werke, welches eine Fundgrube zu werden verspricht für vielseitige und solide Belehrung, ohne Zweifel auch die christliche Kunst zur Geltung kommen wird, so sei auf dasselbe auch an dieser Stätte schon vorher hingewiesen im Sinne hoher Erwartung und entsprechender Empfehlung. D. H.

Die drei Kanontafeln der Société St. Jean l'Evangeliste zu Tournai, welche in dieser Zeitschrift Bd. IX, Sp. 320 empfohlen wurden, die eine im romanischen, die beiden anderen im gothischen Stil, theils einfacher, theils reicher ausgeführt, sind neuerdings um ein sehr schönes Exemplar vermehrt worden. Dieses übertrifft die dort besonders gerühmte farbige Tafel gothischen Stiles nicht nur an Gröfse, daher an Deutlichkeit der Schrift, sondern auch an Reichthum und Feinheit der Ausführung. Die breiten goldverzierten Borten sind im Geiste der hochgothischen Buchmalerei Flanderns behandelt und die Bildchen, welche als Mittelschmuck verwendet sind: das Opfer Melchisedeks, die Verkündigung und Kreuzigung, gliedern sich zwar nicht organisch, aber sehr harmonisch den Ornamentstreifen und Typensätzen ein, so dafs diese Tafel zu den besten Miniaturleistungen zählt. Neben ihr würde nur noch ein Exemplar erwünscht sein, welches, unter Verzicht auf selbstständige Bildchen, ausschliefslich die dekorative Schrift zur Geltung brächte, natürlich mit Einschlufs der Initialen. H.





Das alte Dreikönigenfenster im Chor des Kölner Domes.

Abhandlungen.

Die restaurirten Fenster in der Dreikönigenkapelle des Kölner Doms.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).

Tritt man durch das westliche Hauptportal in den Kölner Dom, so wird der Blick an den Pfeilern des überhohen Mittelschiffes vorbei durch den Hochchor sofort in die Ostkapelle getragen, wo er ausruht, gefesselt von der perspektivischen Wirkung, die hier ihren Höhepunkt erreicht, bezaubert von der Pracht der Glasgemälde, zumal, wenn die Morgensonne sie durchfluthet. Dieser ganz ungewöhnliche zauberische Effekt ist neuerdings noch erheblich gesteigert worden durch die von Schneiders & Schmolz besorgte, ungemein geschickte Restauration der drei Fenster, welche durch die starke Oxydation und durch die theilweise brutale Flickerei vor 70 Jahren, an ihrer Leuchtkraft schwere Einbufse erlitten hatten und aus den ursprünglichen Verbleiungen zu fallen drohten.

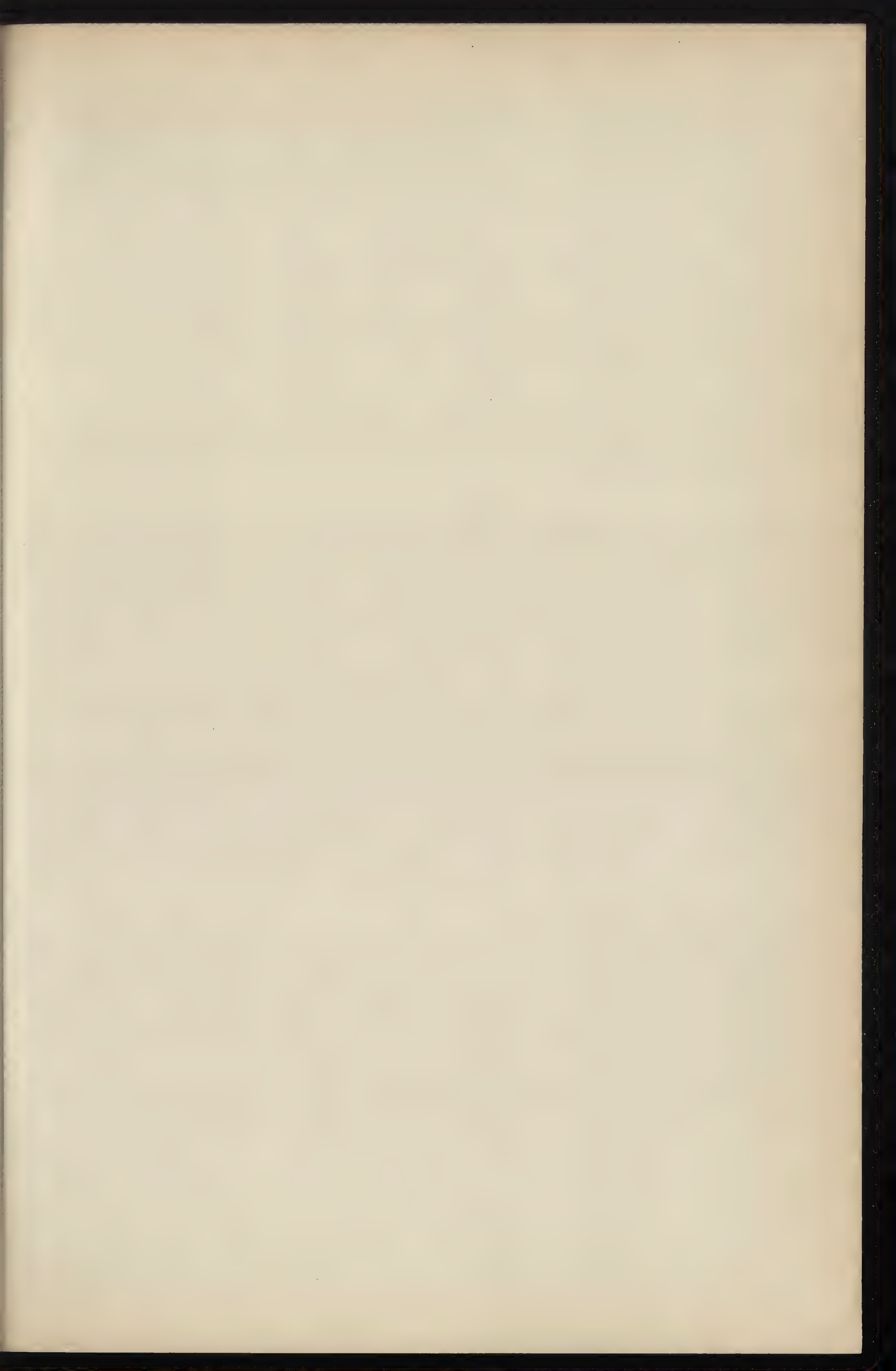
Das Mittelfenster, obgleich zweitheilig, wie die beiden anderen, weicht von denselben in der ganzen Anordnung und in der stilistischen Behandlung sehr erheblich ab. Im Sinne der spätromanischen Medaillonfenster bilden zehn kreuzförmig erweiterte, durch einen breiten Fries mit einander verbundene Quadrate eine aufsteigende Serie rechts wie links, hier auf geometrisch gemustertem Hintergrund zwischen Blattborten, dort von Brustbildern unterbrochen, deren Rankenumrahmung von dem aufwachsenden Mittelstamm ausgeht. Den alttestamentlichen Vorbildern: Erschaffung Eva's (neu), Verheifsung Isaak's, brennender Dornbusch, Königin von Saba, Samuels Aufopferung, Rückkehr der Taube zu Noah in der Arche, das Paschamahl, Opfer Isaak's, die Ausspeiung von Jonas, die Himmelfahrt Eliä stehen die neutestamentlichen Erfüllungen gegenüber: Geburt Mariens (neu), Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der drei Könige, Darstellung im Tempel, Taufe Christi, Abendmahl, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt Christi. Die Figur der sitzenden Gottesmutter bekrönt die alttestamentliche, die des segnenden Heilandes die neutestamentliche Reihe. Die zwischen die einzelnen Quadrate malerisch eingelegten Brustbilder werden durch die ihnen beigegebenen Spruchbänder als Patriarchen, Propheten oder Könige gekennzeichnet, und ergänzen den Bilderkreis, der hier durch Typus und Antitypus zur Darstellung gebracht wird, also die Vorbildlichkeit des alten Testamentes gegenüber dem neuen, wie sie in der »Biblia pauperum« im Mittelalter so sehr beliebt war, auch als Fensterschmuck mit Vorliebe verwendet wurde. Als solcher begegnet sie in zwei ganz ähnlichen, ikonographisch und stilistisch noch reicheren und reiferen Serien, von denen die eine vor einigen Jahren in die Stephanskapelle des Kölner Domes übertragen ist, die andere als ursprünglicher Schmuck in der Abteikirche zu M.Gladbach sich befindet. Jene stammt vielleicht aus dem Chor der bereits 1804 abgebrochenen Dominikanerkirche und erhielt vor drei Jahrzehnten in den nach dem unseligen Abbruche der nördlichen Doppelanlage der frühgothischen Domsakristei gewonnenen beiden Fenstern eine sehr ungeeignete Stätte, bis sie, von Schneiders & Schmolz durch fünf neue Medaillons ebenfalls auf zwanzig ergänzt, den jetzigen um so besseren Platz bekam. Freier in der Anordnung, ganz im Sinne der kölnischen Frühgothik ausgeführt, ist sie ohne Zweifel jüngeren Ursprungs, als das Mittelfenster der Dreikönigenkapelle, welches nicht nur in den Blattwerkeinrahmungen, sondern vielmehr noch in der Haltung, dem Faltenwurf, den Attributen der Figuren so stark ausgesprochene romanisirende Reminiszenzen zeigt, dafs seine Entstehung nicht unerheblich vor die Vollendung des Chores wird zurückgeschoben werden müssen, vielleicht als eine Vorstiftung des Domkapitels. Der Reichthum und die Mannigfaltigkeit seiner Ausführung mögen zur Nachahmung angeregt und das verwandte Fenster aus der Dominikanerkirche ver-

anlafst haben, ferner das gar bis zu 24 typologischen Szenen fortgeschrittene Fenster in M.Gladbach (vgl. die Kunstdenkm. d. Rheinprov. von Clemen, Bd. III, Heft IV), welches noch etwas entwickelter in den Formen, noch bestimmter in der Technik ist. Da in sie aber weder das Ausschleifverfahren, noch auch das Silbergelb Eingang gefunden haben, die in Köln schon von der Mitte des XIV. Jahrh. begegnen, so wird auch hier ein etwas früherer Ursprung angenommen werden müssen.

Die Ausschleiftechnik, welche zunächst und lange Zeit hindurch allein, beim rothen Glase, als dem damals einzig überfangenen, angewendet wurde und wenigstens für monumentale Verwendung dem Silbergelb vorherging, beherrscht aber bereits, wenn auch nur im Hintergrunde der Figuren, die beiden Nebenfenster der Dreikönigenkapelle, von denen das linke in seinem unteren Drittel die (hier Lichtdrucktafel VII abgebildete) Anbetung der heiligen drei Könige darstellt, denen diese Ostkapelle von Anfang an gewidmet war. Um diese Gruppe in der architektonischen Anwendung, welche hier der Stil verlangte, dem zweitheiligen Fenster einzugliedern, bildete der Künstler ein breiteres Mittelfeld, in welchem der Pfosten die sitzende Gottesmutter und den ältesten knieenden König Kaspar scheidet. In dem ganz architektonisch aufgelösten Konsolenunterbau, der fast ganz neu, aber auf Grund der alten Nachbildung durchaus korrekt gebildet ist, befinden sich, wie in den Sockeln der gleichzeitigen Wandgemälde über dem Chorgestühl, die Standfiguren von Königen mit Szepter und Reichsapfel, welche im Aufsatz über dem grofsen Wimperg wiederkehren, um mit reichem Mafswerk und Zinnengiebel bekrönt zu werden. Die Mittelgruppe wird durch die sie flankirenden Standfiguren der Könige Melchior und Balthasar ergänzt, die, in lebhafter Bewegung, je auf einer schlanken Konsole stehen, von einem Baldachin überragt, in dessen Lauben übereinander die Figuren des hl. Johannes Baptist und eines Propheten einerseits, die des hl. Gereon und eines Propheten andererseits stehen, in eine Fiale ausklingend auf der Höhe des mittleren Zinnengiebels. In vollendeter Konsequenz und Klarheit bauen sich nebeneinander die drei Thürme auf, ein Muster imposanter Flächenarchitektur, und die Figuren, von denen sie belebt werden, sind so meisterhaft in der Zeichnung, zugleich den betreffenden Nischen so vorzüglich eingegliedert, dafs ein Bild grofsartigster Harmonie entsteht. Hierbei wird die Komposition in jeder Hinsicht unterstützt von der Färbung, die sich auf sechs stark ausgesprochene Farben beschränkt. Die abwechselnd in Weifs und Gelb, also in Silber und Gold gehaltenen Architekturglieder bilden den Rahmen und in ihm entfalten sich die stark konturirten, strengen Figuren in reichem Farbenwechsel auf den zu demselben Zwecke ungemein klein gemusterten, lichten und doch geschlossenen Hintergrunde zu vollendeter Wirkung, ein wahres Zauberbild von Gröfse und Anmuth. Ihm entspricht der obere, durch grofse, auf 12 Feldern vertheilte Mafswerkrosetten belebte Teppich, dessen sich wiederholende Musterungen gerade so einfach sind, wie die Farbenzusammenstellungen, indem die durch Eichenblattkonturen geschmückten und gedämpften weifslichen Glasstückchen abwechselnd roth oder blau eingefafst sind mit gelbem Mittelstreifen. Sehr komplizirt sind hierbei die Verbleiungen und auf das Zusammenwirken dieser verschiedenen, auf reichster Erfahrung beruhenden Eigenthümlichkeiten ist das prachtvolle Gefunkel zurückzuführen, welches dieses Teppichmuster auszeichnet, mag die Sonne es durchfluthen, oder indirekt ihr Strahl wirken in den mannigfaltigsten, beständig wechselnden Reflexen. Hier zeigt sich die monumentale Glasmalerei auf ihrer höchsten Höhe, würdig der gewaltigen Zeit, der sie angehört (wohl das zweite Jahrzehnt des XIV. Jahrh.), würdig des Domes, für den damals nur das Beste gut genug erschien, was die Zeit zu leisten vermochte.

Gibt dieses Fenster sich durch das in der Bekrönung erhaltene Wappen als eine Stiftung der Overstolzen zu erkennen, dann ist sein jüngst wiedereingesetztes Seitenstück wiederum vom Kapitel bestellt. Dasselbe theilt mit jenem die architektonische, figurale, ornamentale Behandlung wie die ganze Technik und Farbenstimmung bis zu dem Mafse, dafs es auf dieselbe Hand zurückgeführt werden darf. Die beiden Hauptfiguren des hl. Petrus und Maternus, denen das Fenster gewidmet ist, haben hier die vollständige Beibehaltung der Zweitheilung ermöglicht, und in den Lauben kommen noch mehrere andere, zum Dom in besonderen Beziehungen stehende Heilige zu ihrem Recht.

Schnütgen.





Schweizer Scheiben des XVI. Jahrhunderts.

Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh.

Nach ihren Denkmälern und den neuesten Forschungen.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).*) (Fortsetzung.)

IV. Art und Verlauf der Schenkungen.



us dem Wortlaut der alten Schriftstücke ist ersichtlich, dafs man gewöhnlich nicht aus freien Stücken, sondern erst auf Ansuchen „Fenstermalerei" schenkte. In Kirchen und Kreuzgänge stiftete man Wappen, Schutzheilige und Gruppenbilder. Sonst war die Ehrengabe „ein Fenster sammt dem Wappen", „mit der Landschaft", „ein Ehrenwappen, so man nebent dem Fenster schenkt", „Wappenfenster", „Fensterschilt", „gemalte Fensterscheibe" u. s. w., Ausdrücke welche übrigens, wie die Denkmäler darthun, Bildscheiben einschliefsen.

*) Andere Bezeichnungen lauten: Gemalte Schibli; Ehrenzeichen, Ehrenschilt mit Pannerherrn, mit Löuwen, mit miner Herren Panner gemalt, $1/2$ oder 1 Crützfenster und Wappen; Rundwappen, Rundel mit den Vogteien, mit der Landschaft Schilt (Aemterscheibe).

Feinere Abstufungen machen die Berner Seckelmeisterrechnungen: „M G H Ehrenwappen", „Bern-Rych, „Stadtwappen mit alter Landschaft", „Wappen M G H beider Landschaften", „grofses Bern-Rych" ohne oder mit „tutscher und welscher Landschaft", M G H Wappen sammt Irer tutschen und weltschen Landen Rych" u. a. Folgender Vermerk im Berner Rathsmanual vom Jahre 1581 bezeichnet ausdrücklich den Unterschied: „Zoffingen. Wann Ully Fry ein nuwe Tavernen buwt und man dero mangelbar, sol er inn miner Herren namen Imme ein pfenster sampt dem wapen darin schenken und aber die Landschaft darzu nitt machen lassen, sonders allein der Statt Ehrenwappen zwyffach und dess Rychs wappen oben daruff mit zweyen Löuwen uff den Sytten." (Thormann-v. Mulinen S. 41).

Man bewilligte, — und das war das Ursprüngliche, — nur Geld, später meist mit dem Zusatz statt des Fensters oder für Fenster und Wappen, nur Fenster oder beides zusammen, endlich Wappen, Wappen sammt Fenster mit oder ohne Geld, wobei man zuweilen das Wappen aus dem heimischen Vorrath mitsandte, jedoch meist die Anfertigung desselben dem Beschenkten überliefs.

Die gewährten Spenden waren einerseits Ehrenbezeugung, Freundschaftsbeweis und Gefälligkeit, andererseits Unterstützung, beide Begriffe in ihrem Verhältnifs bedingt durch die gegenseitige Stellung und Würde des Empfängers beziehentlich des Gebers. Bei Kirchen und Klöstern sprachen selbstverständlich andere Gründe mit, vornehmlich die gute Meinung, ein gottgefälliges Werk zu verrichten, wie man denn auch laut urkundlichem Nachweis sowohl vor als nach unserer Sitte neben der Beihülfe zur Anschaffung von Fenstern Geldmittel zu anderen kirchlichen Zwecken beisteuerte.

Dafs man aufser der Ehrung, ja öfters in erster Reihe, auf eine wirkliche Unterstützung bedacht war, ergibt sich, abgesehen von der Thatsache, dafs die Schenkung vorzugsweise bei Bauarbeiten, und zwar bei Neu-, An- und Umbauten erfolgte, aus dem Umstande, dafs man neben dem Wappen eine Baarzahlung „für das Fenster" oder nur Geldmittel zusagte. Thatsächlich scheint das Fenster im XVI. Jahrh. die gewichtigere Leistung gewesen zu sein, weil dasselbe durchschnittlich 6 Pfd., die Wappenscheibe dagegen blofs 2—4 Pfd. kostete, ein Preisverhältnifs, welches sich, vereinzelte theuere Wappen ausgenommen, bei der späteren allgemeinen Preissteigerung so ziemlich gleich blieb. Je nach der Anzahl der angegangenen Geschenkgeber konnte schnell eine erkleckliche Summe Fenstergeld zusammenkommen, deren Betrag für den Bauherrn schwer in's Gewicht fiel, also in Wirklichkeit eine wesentliche Unterstützung bildete. Das häufige Vorwalten letzterer Absicht wird mehrfach unzweideutig ausgesprochen, indem die Unterstützungsbedürftigkeit zugleich mit der Würdigkeit hervorgehoben wird. „Stür- und Bettelwerch" heifst nicht ohne Grund manchenorts, z. B. in Freiburg die Rechnungsrubrik, in welcher die verschenkten Fenster und Wappen ver-

*) 1. St. Leodegar und Wappen v. Luzern, 6. Wappenscheibe d. Bischofs v. Konstanz, Anf. d. XVI. Jahrh., Landesmuseum Zürich. — 2. u. 5. Wettinger Scheiben, 1517, angebl. nach Holbein. — 3. Wappen der Stadt Huttwyl, 1519, Kirche zu Lauperswyl. — 4. Wappen Unterwalden, 1500, Museum zu Stans. — 7. Stifterscheibe a. d. Kirche zu Hindelbank, 1519. — 8. Scheibe im Pfarrhause zu Oberehnheim, angebl. nach Baldung. — 9. Madonna mit Baselstab, angebl. n. Holbein, 1519, Museum zu Basel.

rechnet wurden, „Zins- und Stürurbar“ zu Rapperswyl und Wyl, während sie in Zürich als Ausgaben „von Eeren wegen“ oder unter „allerlei Gelts“ verzeichnet sind. Hinfällig war natürlich jener Zweck, wenn der Bauherr nach Fertigstellung des Hauses einen üppigen Fensterschmaus veranstaltete, bei welchem der ganze Vortheil, wenn nicht noch etwas mehr, verzehrt wurde, z. B. 1690 bei dem von Meyer erwähnten Neubau der Gemeindestube zu Hirslanden: „Und obschon die Fenster mehrentheils verehrt worden laut der darin stehenden Schilte, so hat man mit einem köstlichen Fenstermahl eben so viele Kosten gehabt, als sie werth waren“.

Ein ähnlicher Brauch, der sich durch das XVII. und XVIII. Jahrh. hinzog, hier und da sogar bis tief in das XIX. erhalten hatte, herrschte im Norden Deutschlands. Baute der Dithmarscher ein Haus, so lud er Verwandte, Freunde und Nachbarn ein zur „Fensterköst“ oder zum „Fensterbier“. Als Gegenleistung schenkte jeder Gast dem Gastgeber eine bemalte Fensterscheibe; falls der Stifter ein Familienwappen oder eine Hausmarke besafs, so liefs er dieses nebst Namen und Jahrzahl auf der Scheibe einbrennen. Sonst begnügte man sich damit, das Glas nur mit einem Bild oder blofs mit dem Namen des Schenkers zu bemalen. Bei Bedürftigen trat an die Stelle der Scheibe ein Geldgeschenk. In Westphalen soll die gleiche Gepflogenheit bis weit in's XVI. Jahrh. hinaufgereicht haben; hier spendeten Verwandte und Bekannte sich gegenseitig bei Neubauten, Hochzeiten und sonstigen frohen Anlässen, gemalte Fensterscheiben mit Heiligenbildern, Namen und Hausmarken. Dieselbe Sitte bestand in Dänemark und Schweden; Scheiben aus norwegischen Bauernhäusern bewahrt das Museum zu Bergen.

In anderen Gesuchen wird der Verzicht auf jegliche Unterstützung klar ausgedrückt, indem man nichts weiter als ein Wappen begehrt. Hier lehnt ein Gesuchsteller „als hablicher Mann“ jeden Gedanken einer Geldspende ab, denn er „bewerbe sich um die Schenkung von Ehren, nicht von Armuth wegen“, dort vermerkt der verständnifsvolle Rechnungssteller am Rande: „der vermag allerdings seine Fenster selbst zu zahlen, gottlob“.

Neben der Ehrung des Beschenkten war die Wappenstiftung je nach den Verhältnissen nicht minder ein ehrendes Denkmal für den freundlichen Geber, ja oft genug bildete der Ehrgeiz des letzteren die Haupttriebfeder seiner Freigebigkeit. Will schon der eine es dem andern an Zahl der geschenkten Wappen und an Ansehen der in den Schildern vertretenen Personen zuvorthun, so möchte umgekehrt keiner vernachlässigt erscheinen, vielmehr war es für Persönlichkeiten von Stand Ehrensache, an gewissen Orten nicht übergangen zu werden, sondern sein Andenken im Wappen verewigt zu sehen. Nicht vergeblich suchte man im Hinblick hierauf zuweilen den Ehrgeiz des Gebers zu reizen, und wohl überlegt waren Bittgesuche, z. B. 1572 von Zurzach, an die Herrschaft mit der schmeichelhaften Begründung, „die Fremden sollen sehen, wem wir gehören“. So mufste sich nothwendiger Weise eine die Sache fördernde Eifersucht im Geben und Nehmen entwickeln, um so eher, als es dem gutwilligen Stifter bequem gemacht wurde; er brauchte eben nur Geld herauszurücken, ohne sich um das Weitere zu kümmern.

Leider stellte sich bald als Kehrseite jener Sitte der Uebelstand ein, dafs einzelne aus reiner Gewinnsucht mit dem guten Brauch groben Unfug trieben. Gegen derartigen Mifsbrauch richtete sich eine strenge Rechtsverordnung, gemäfs welcher die Beschenkten, falls ihnen die Ausführung vertrauensvoll überlassen ward, den Stiftern nicht geradezu das halbe Haus unter dem Titel der Fenster anrechnen möchten. In Aarau wurden 1548 und 1554 bestimmte Sätze festgestellt, desgleichen 1607 zu Zürich, wo der Rath verordnete, „wie man verehrte Fenster und Wappen zahlen soll“;

„Als dann ein alter Bruch und Gewohnheit, dafs erliche Herren und Gesellen einander in ihre Hüser Fenster und Wappen verehrend und aber damit je länger, je gröfserer Kosten ufgeht und man etwan einem sonderlichen für die Fenster gar vill abfordert und nit nur das Glaswerch, wie einist der Bruch gsin, sondern auch die Ramen und Beschlächt sammt dem Steinwerch zum Gsichten, alles zum köstlichsten gemacht, gaben läfst und also je einer den andern zu grofsen Kosten bringt, dessen mancher wol entbehren möchte, harumb und zur Abstellung desselbigen so habent unsere g. Herren diesere gemeine durchgehende Ordnung gemachet: nemlich wellicher dem andern sin Wappen und Fenster verehren will, der solle nit mehr zahlen, denn was das Wappen für sich selbs kostet, und für das Fenster mehr nit, denn 3 Gulden by gebührender Straf, so alle diejenigen so mehr fordernd oder zalend verfallen sin sollend“. Weitere beglaubigte Mifsbräuche und Auswüchse über leichtfertiges Pumpen u. s. w. berichtet Meyer S. 48.

Eben jene schnelle Entfaltung und gewaltige Ausdehnung der Sitte in Verbindung mit der Uebertreibung und Entartung mufste nach einer gewissen Dauer als unausbleibliche Rückwirkung Uebersättigung bringen. Infolge des raschen Aufschwunges waren die zum

Voraus gesteckten Grenzen schnell erreicht, besonders in Rücksicht auf das nicht allzugrofse Gebiet der deutschen Eidgenossenschaft. Der Besitz der Scheiben verlor an Werth, je mehr bei der Ueberhandnahme das Merkmal einer Auszeichnung schwand und damit im Lauf der Jahrzehnte die Liebhaberei nachliefs.

Jenes natürliche Sinken eines früher so blühenden Brauches mag im XVII. Jahrh. durch die immerwährenden Zwistigkeiten und Mifshelligkeiten zwischen den verschiedenen Glaubensbekenntnissen einigermafsen beschleunigt worden sein, aber der Spannung zwischen den Geistern während des XVII. Jahrh. einen ausschlaggebenden Einflufs auf die Glasmalerei beizumessen, wäre ebenso verfehlt wie die irrige Voraussetzung, das kühlere Verhältnifs zwischen Obrigkeit und Unterthanen im XVIII. Jahrh. habe hindernd auf diesen Kunstzweig eingewirkt. Manche Scheibe fiel freilich mit Beginn der Glaubensspaltung voreiligen Eiferern zum Opfer und berechtigt Manuels Klagrede: „Wir aber habend müessen bliben; — Keiner hat sich kunden umbher schiben, — Wir sind da gstanden wie ein stock — Und verbrunnen wie ein block." Solche Zwischenfälle ereigneten sich jedoch vor der eigentlichen Blüthezeit, im ersten Drittel des XVI. Jahrh. und trotzdem nahm die Glasmalerei den erstaunlich grofsartigen Aufschwung. War es doch schon 1524, als es im Kloster Ittingen wild hergegangen hatte, als dort die von Stammheim die kostbar gemalten Glasfenster im Kreuzgang, insbesondere „die Bildung hattend" zerstochen, ferner die Kirche und andere Gebäude mit etwa 1300 köstlichen Glasscheiben verbrannten.[1] Und 1529 beschwert sich Zürich in einer Denkschrift gegen die V. Orte u. a. „zum 12., unser eer, wappen und zeichen, so wir als ein eerlich Ort namens, harkommens und aller dingen halb loblich hergebracht, je zur zyten ufs den Fenstren mit grofsem frävel, trotz und hochmuot schantlich zerschlagen". 1531 hatten die Berner die Murenser Scheiben zerstört. Uebrigens liefs man die Fenster vielfach trotz der Heiligenbilder stehen, vermuthlich in der vernünftigen Erwägung, dafs man ohne erhebliche Kosten keinen gleichwerthigen Ersatz für den Fensterverschlufs zu schaffen wufste.

Zu dem Niedergang der Sitte, zu dem Aufhören der Herstellung neuer Scheiben gegen Ende des XVII. Jahrh. kam fürderhin das allmähliche Verschwinden des alten Bestandes. Manches Wappen fiel wohl in den Stürmen der unheilvollen Bauern- und Religionskriege dem Muthwillen und der Gehässigkeit zum Opfer, andere gingen zur Zeit der Revolution in Scherben. Aber weit schlimmer als diese Feinde hausten Unverstand und Gleichgültigkeit unter den Schweizer Glasgemälden. Wenn Zufall, Bosheit, Wetter, Sturm und Hagel die Fenster zerschlagen hatte, so fiel es dem Hausbesitzer gar nicht ein, für die Erneuerung und Instandsetzung der ihm gleichgültigen Wappenscheiben theures Geld auszugeben. Aber damit noch nicht genug! Bereits 1640 meint Matthäus Merian, die Glasmalerei nehme ab, weil man finde, sie mache zu dunkel; damit hat er zweifellos den Hauptgrund des Rückganges richtig bezeichnet. Bientôt il fut de bon goût de reclamer de la lumière, lautet die Erklärung Texier's.

Der Untergang der Glasmalerei war durchaus nicht durch kirchliche Verhältnisse herbeigeführt worden, denn noch nach 1754 gab man bedeutende Geldspenden an Kirchen. Es war einzig und allein der Wandel im Kunstgeschmack, der unselige Drang nach Licht bei den Geistern aller Bekenntnisse, welcher nach der allgemein üblich gewordenen Einführung weifser Scheiben die Beseitigung der altfränkisch gewordenen Fenstermalereien unerbittlich verlangte. In Kirchen und Klöstern liefs man sie vielleicht an ihrem alten Standort, sei es aus frommer Anhänglichkeit an die liebgewordenen Bilder, sei es aus wohlweisen Sparsamkeitsrücksichten; selten nur dagegen hielten sich die Schildereien in Wohnhäusern. 1797 standen

[1] Prof. J. Büchi meldet im »Anzeiger« (1896 S. 24) aus dem Kantonsarchiv Frauenfeld, Abth. Karthause Ittingen: „Specification und Anschlag derjenigen Sachen, welche in der Brunst und Sturm, da ao 1524 dafs Gotts Haufs von den Steinern, Stammheimern und Nufsbaumern besturmbt, geblundert und zum Theil verbrent worden, beraubt und verlustiget worden ist. S. 3. Item die Kilchen Venster an vier Orten köstlich verglasset mit altem gemäl. Dazu sannt Gallen Kappel daran alles zerschlagen. — Item zwo sydten im Kreuzgang mit schönem Gemäl verglasset. Namenlich den stammen Jäss und das ganz läben und Ursprung unser frawen. Das ganz läben und lyden Christi. bifs uff das jüngst gericht. alles verderbt und zerschlagen. ob VIC gl wert. S. 4. Item alle Fenster Im Gottfshus an allen Gemach und Hüsern auch an den Mulin zerschlagen by grofsem Wärt."

in 2 Kammern eines Wirthshauses zu Subigen im Kanton Solothurn Scheiben von 1660 und 76 (»A. f. schw. A.« 1898, S. 56). Im Gasthof zum Kreuz in Sachseln steht sogar bis heute eine Scheibe, vielleicht ein Ueberbleibsel jener Ehrengabe, um welche ein Vorfahre der Wirthin, Niklaus Götsche 1650 die Tagsatzung gebeten hatte. Allenthalben aber nahm man die altmodischen Wappen und Bilder heraus und legte sie in Kasten auf den Boden, wenn man sich überhaupt einen Funken achtungsvoller Ehrfurcht gegen der Altvorderen Sitte und Geschmack bewahrt hatte. So wurde in Freiburg 1879 eine auf dem Estrich des Rathhauses aufgefundene, 1492 bezeichnete Standesscheibe von Urs Waerder in der Chapelle Notre Dame des Victoires eingesetzt. Im Sommer 1891 wurde eine Baseler Standesscheibe zu Netstall in einem seit langer Zeit verschalten Fenster entdeckt.

Einige zeitgenössische Aufzeichnungen mögen das Bild von den wechselnden Anschauungen der Zeiten und Personen vervollständigen. Als im Jahre 1564 der letzte Basler Karthäuser starb, verordnete der Rath in fürsorglicher Weise, „das der crützgang, da die vatter ir wonung gehept, von wegen defs zierlichen Fensterwerchs, welches durch die vatter des allhiesigen concilii dahin gegeben und zu machen verschafft worden ist, damit dasselbig nit zergengt noch zerbrochen werde, verschlossen sein solle!" Und als 1575 der in der Karthause befindliche Kerker zur Aufnahme eines Gefangenen benutzt werden sollte, verwahrten sich die Pfleger des Hauses hiergegen, „da zu ersorgen, das hiedurch das Fensterwerch und der vattern gemach die darinnen sind zerprochen und zerrissen werden, welches doch bitzhar fürsten und herren, wann sie har kommen sind, als für ein zierd zu sechen begert haben, von denen auch unsere gn. ein rum gehebt, wan sy es also lustig, suber und unzergengt befunden haben." 1622 scheint noch ein ziemlicher Theil vorhanden gewesen zu sein. Seit dem Einzug des Waisenhauses 1669 wurde das letzte beseitigt. 1690 meldet ein Inventar: „Allerhand gemalte, meistentheils zerbrochene alte Fenster liegen auf einer Zelle im Kreuzgang und ist das Blei davon genommen. — Wackernagel »A. f. schw. A.« 1891, S. 369.

In Aarau fafste sogar der Rath folgenden bezeichnenden Beschlufs: 1612 16/26 Christmonat. Uff relatieren Hn. Schultheis Huntzickers und Hn. Buwherrn Vischen, wie sy in besichtigung der alten waapen dieselbigen befunden, namlichen das sy allerdingen böfs zerbrochen und gantz kümerlich nider ynzuosetzen; hieruff ist erkhent, das in die nüwen fönster wysse spatia sollindt gemacht werden, ist dan jemandt lustig, syner Altforderen waapen zuo ernüweren, lassendts myn herren beschächen". Eine Behörde im Jahre 1612!

Die Gesammttagsatzung hat in dem langen Zeitraum von 1649—1680 nur 80 Gesuche erhalten; manche werden allerdings in der gedruckten Sammlung fehlen. Schaffhausen stellte die Schenkungen Mitte des XVII. Jahrh., Luzern im Jahre 1715 ein. Noch 1701 wurden die durch die Pulverexplosion des Heuthurmes zerstörten Standesscheiben im Chor des Franziskanerklosters zu Luzern durch Zürich, Bern und Luzern erneuert.

Ein scheinbares Anwachsen der Schenkungen, welches man aus der gröfseren Ausgabesumme des Rathes von Zürich in der Zeit zwischen 1590—1620 folgern könnte, widerlegt Meyer mit der Aufklärung, dafs die Preise um ein Drittel gestiegen waren, sowie dafs annähernd ein Viertel der Gesuche die Erneuerung und den Ersatz früher geschenkter, nunmehr schadhaft gewordener Scheiben betrifft.

Uebrigens scheint Ende des XVII. Jahrh. der Sinn für Glasgemälde nicht überall verschwunden gewesen zu sein; dies bezeugt Bluntschli's Bemerkung in den »Mem. Tig.« (S. 574): „Die Schützen hinter dem Lindenhof wurden 1697 wiederum erneuert und die Laube mit aller zünften Ehrenwappen in den Fenstern gemacht." Laut Seckelamtsrechnungen erfolgte von Zürich aus als letzte Schenkung 1748 ein grauer Zürichschild in die Kirche zu Thalweil. Einzelnen Bittstellern gegenüber vertrat der Züricher Rath gemäfs Beschlufs von 1680 eine gegentheilige Anschauung: „Auf eines Canonici und Cantoris zu Zurzach Begehren um m. g. H. Fenster und Wappen in sin Hus wurde nichts geantwortet, in der Meinung, dafs es künftig auf alle dergleichen Schreiben gleichförmig gehalten werden solle." Verlieh man nichtsdestoweniger einzelne Schenkungen weiter, so geschah dies auf gewichtige Fürsprache hin oder aber manchmal mit Widerwillen, wie gelegentliche Randbemerkungen an Rechnungen „uf sin vilfältig Nachlaufen" und dergl. bekunden.[2])

[2]) Vgl. über Zudringlichkeit »A. f. schw. A.« (1881) S. 126.

Die Tagsatzung war die Sache längst überdrüssig. Die Gesandten von Schwyz baten 1682 für ihren Unterschreiber, der während verschiedener Tage in der Kanzlei zu Baden den Orten Dienste geleistet; das Gesuch wurde nicht weniger als dreimal in Abschied genommen. 1685 eröffneten auf die zum dritten Mal eingereichte Bitte des Amman Zurlauben etliche Gesandten, ihre Obrigkeiten hätten beschlossen, in Bauerndörfer keine Ehrenschilde mehr zu geben.

Den allgemeinen Rückgang konnte der wohlgemeinte Versuch der Berner Regierung, im letzten Drittel des XVII. und im Beginn des XVIII. Jahrh. die Sitte durch regelmäfsige Schenkungen M G H Ehren- und meiner Herrn Venner Wappen zu heben, nicht mehr aufhalten.

Und wie verhielten sich die geistlichen Behörden? In den Kapitelsverhandlungen des Stiftes zu Münster heifst es vom 12. August 1691, 5to sollen alle gemalde pfänster aufs der Kirchen abgeschaffet werden und mit heiteren (!) schiben ersetzet werden. 1720 hatte fürchterliches Hagelwetter in Maschwanden gehaust, und die zwey grofsen Fenster auff der weiberseyten in unserer Kirchen wurden völlig ruinirt. Ein löblich Stadt Zug hat das eine so ihren Ehrenschilt getragen hatte, widrum von lauteren Scheyben neu machen lassen. Besseres Verständnifs bekundete 1726 die Aebtissin von Paradies, welche den Rath zu Luzern um Erneuerung des Schildes in der Kirche bat, da derselbe, vor mehr denn 100 Jahren erstellt, anietzo aber wegen alterthumbs schir nit mehr brauchbar. (v. Liebenau »A. f. schw. A.« 1896, S. 68.) Weniger Geschmack zeigte hinwiederum der Guardian der Franziskaner zu Luzern, welcher 1733—35 die Glasgemälde der Kirche entfernen und durch „helles französisches Glas" ersetzen liefs, „damit die Kirche an Licht gewinne."

Einen erfreulichen Lichtblick bot in jener kunstfeindlichen Zeit der Aufklärung ein auf Veranlassung des Bauherrn Mohr vollzogener Beschlufs des Luzerner Raths bezüglich der in schlechtem Zustande befindlichen Scheiben auf dem alten Rathhause; 1765 sollte der unterste Boden des Rathhauses mit französischen Fenstern versehen, „die schönen Standesscheiben sollen aber obenher beibehalten und eingeglaset werden". Einfacher und schneller war freilich das Verfahren, welches 1751—53 bei der Hauptreparatur auf Befehl des Kirchenpflegers, des Chirurgen Heinrich Wipf in Schaffhausen eingeschlagen wurde; durch den Klosterglaser Beck wurden die Bilder in ein Fafs geworfen, zerstampft und als altes Glas verkauft. In Königsfelden waren dagegen noch 1777 mehrere Fenster durch den Glaser Lang mit altem gemahltem Glase ausgebessert worden. Zur sachgemäfsen Herstellung etwaiger Mängel würde man gegen Ende, ja in der 2. Hälfte des XVIII. Jahrh. selbst beim besten Willen kaum einen sachkundigen Meister mehr gefunden haben.

Es erübrigt noch, in diesem Abschnitt das Schicksal der Schweizer Glasbilder seit dem Ausgang des XVIII. Jahrh. zu verfolgen. Unzählige kostbare Glasgemälde sind dem Unverstand zum Opfer gefallen. Die Fenster am Frauenmünster zu Zürich theilten das Loos der Schaffhausener; sie wurden zu Scherben zerstampft und fässerweise zur Glashütte gebracht. Angesichts solch betrübender Thatsachen mufs man den Verkauf der Scheiben als das kleinere Uebel anerkennen, und demgemäfs schulden wir eigentlich dem unermüdlichen, rastlosen Sammeleifer einzelner Liebhaber, welche seit dem ersten Viertel des XVIII. Jahrh. auftraten, warmen Dank für die Rettung zahlreicher Schweizerscheiben.

Manches Kunstwerk kam seitdem in fremde Hände. Ueber die ehemaligen Glasmalereien von Mettmenstetten und Hedingen vergl. die Mitth. Werdmüllers bezw. Voegelins im »Züricher Neujahrsblatt« 1877. — 1806 überliefs die Gemeinde Sigriswyl dem Tischmacher Jenni zu Spiez, der neue Kirchenfenster lieferte, jedes der alten sammt Wappenschild, Scheiben u. s. w. für 8 Fr.; dieser war froh, nach langem Feilbieten endlich die neun Wappenschilde zu 12 Fr. an den Glaser Gruner in Bern loszuschlagen, der wenige Jahre später für das Stück 3 Dublonen löste (Thormann-v. Mulinen). — 1814 wurden Glasgemälde „von erster Schönheit" aus dem Rathhaus Sempach erworben und 1853 zu je 60 Franken an Rothschild in Frankfurt verkauft. Dafs sich um diese Zeit bei einzelnen gesunder Kunstsinn erhalten hatte, besagen die Verhandlungsblätter für vaterländische Kultur im Kanton Aargau von 1816: „Die Alterthümer zu Königsfelden sind zum Glück nicht so entführbar, sonst ständen sie nicht mehr da eingemauert. Um die herrlichen Glasmalereien des Klosters ist es schade; die ganze Schweiz hat nichts vortrefflicheres in dieser Art. Trunkene Bauernpursche machen sich von Zeit zu Zeit ein Vergnügen, den Klang der kostbaren Scheiben mit einem Stein zu versuchen." Lehmann »A. f. schw. A.« (1896) S. 94.

Laut Bluntschli (»Mem. Tig.« 1742 S. 242) waren in der Kirche zu Kilchberg curieuse Fenster-Schild, schöne alte Eidgenössische Fenster-Waapen seit anno 1507 zu sehen. (Berner Taschenbuch 1878 S. 196) Zu Maur waren bis um die Mitte des XVIII. Jahrh. Apostelbilder vorhanden. 15 Scheiben aus dem Rathhaus oder Kaufhaus zu Weinfelden im Thurgau wurden 1823 veräufsert und gelangten später nach Paris. Ueber die 58 Glasgemälde von 1523—1679, welche sich auf Schlofs Werdenberg (Appenzell) befanden, vergl. Beschreibung alter Glasgemälde, welche an den Fenstern des Schlosses zu Werdenberg vorhanden sind. 1834. Trogen. Die werthvollen Glasmalereien aus dem Konventsaale des Frauenklosters Feldbach kamen nach Paris. In den 20er und 30er Jahren wurden fast auf jeder Versteigerung des Bücheralthändlers Würt an der Frankengasse zu Zürich Glasgemälde um 1—1½ Gulden versteigert. 10 Glasgemälde aus Fischenthal wurden 1844 um 100 Gulden an Antiquar Egit in Bregenz abgegeben.

Weltbekannt ist der Verkauf der Rathhausener Scheiben, welche 1853 die Regierung zu Luzern mitsammt den kunstvoll geschnitzten Chorstühlen von St. Urban dem Bankier James Meier in St. Gallen für 14 000 Franken überliefs. 2000 Franken mehr als das angenommene Mindestgebot habe dieser Erlös betragen. Von diesen 67 Glasgemälden sind einzelne 1881 für 1500—1800, eins sogar mit 2470 Franken bezahlt worden.[3])

1871 wurde ein werthvolles Glasgemälde in der Kirche von Brittnau gestohlen, andere in Birswyl, 1885 eine Scheibe aus der Schlofskapelle von Rapperswyl. 4 Glasgemälde aus der Klosterkirche Fille-Dieu bei Romont wurden 1882 nach Paris verkauft. 1884 kamen die prächtigen Scheiben des Treppenhauses der Hünegg bei Thun in Köln zur Versteigerung. 1885 verkaufte man aus der Kirche in Straubenzell ein Glasgemälde, 1889 verhandelte die Gemeinde Haldenstein (Graubündten) eine alte Wappenscheibe nach Berlin.

Der älteste Sammler war der 1817 † Fürst Franz von Anhalt-Dessau, welcher durch Vermittlung des Züricher Joh. Caspar Lavater seit 1783 „alte gemalte Fensterscheiben" kaufte. Diese Schätze im gothischen Hause zu Wörlitz bilden eine der bedeutendsten Sammlungen.[4])

Die Sammlungen des 1824 † H. Albrecht von Derschau zu Nürnberg und des preufs. Generalpostmeisters von Nagler kamen in den Besitz des Kgl. Museums zu Berlin.[5])

[3]) Rudolf Rahn »Die Glasgem. im gothischen Hause zu Wörlitz« 1885 S. 6.

[4]) Vergl. Hosaeus in »Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft« II. Jahrg. (1869) S. 219; Rahn Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte (Leipzig 1885).

[5]) Vergl. Tieck's Verzeichnifs 1835 und Auktionskatalog der v. Derschauischen Sammlungen 1825. »A. f. schw. A.« (1862).

Der Züricher Dichter und Sammler Johann Martin Usteri, g. 1763, † 1827 besafs eine ausgezeichnete Sammlung von Glasgemälden, die nach seinem Tode um 100 Gulden an einen Strafsburger Juden verkauft wurde. Die Sammlung kam 1829 um den Preis von 150[0] Thalern auf die Burg Gröditzberg nach Schlesien. Auf der Versteigerung J. Grünfeld zu Berlin[6]) wurden einige Stücke für das Landesmuseum in Zürich erworben. Durch den Inhalt derselben wurde man auf Gröditzberg aufmerksam, wo laut einem Verzeichnifs von 1829 156 Scheiben stehen sollten. Von diesen waren 1854 23 über Charlottenburg nach England gewandert, 18 kamen an Grünfeld, 7 verblieben in der Kirche von Gröditzberg, der Rest, 108, wurde von dem späteren Besitzer der Burg bereitwilligst der Schweiz überlassen, [7]) angeblich um den Preis von 80,000 Mk.

Die von Alexander Dusommerard (177[9] bis 1842) im Hotel Cluny zu Paris aufgestellte Sammlung wurde bekanntlich mit dem Hause vom Staate angekauft. Auch Freiherr von Lafsberg, früher auf Schlofs Eppishausen im Thurgau, später auf Meersberg am Bodensee ist als Sammler zu nennen.

Die reichste schweizerische Privatsammlung war diejenige des Grofsrath Friedrich Bürki[8]) zu Bern, die nach dem 1880 erfolgten Tod des Besitzers zur Versteigerung kam, 362 gemalte und geschliffene Scheiben, ferner etwa 449 Visirungen.

Die Sammlung des Herzogs von Orsuna auf Schlofs Beauraing bei Dinant in Belgien wurde 18[9] in Köln versteigert. („Diamant" 1891 Nr. 9 u. 10.) Diejenige von Schlofs Gorgier, Kanton Freiburg, wurde 1879 verkauft, während die kleine Sammlung der Kalchmatt, des späteren Herrschaftshauses von Wartenstein im Emmenthal, verloren gegangen ist.

Wohl am berühmtesten war die Sammlung Vincent zu Konstanz. Der Seidenhändler J[o]

[6]) Samml. von alten Glasgem. des XV., XVI., XVII. Jahrh. aus einer alten histor. Burg Schlesiens stammend. Oeffentl. Versteigerung durch J. Grünfeld (Berlin 1894.)

[7]) Ausstellung von Glasgem. aus dem Nachlass des Dichters J. Martin Usteri. Aus Schlofs Gröditzberg in Schlesien zurückerworben 1894 (Zürich). Mit 1 Farbendruck. Von den 118 Nummern sind 4[?] Scheiben aus der Blüthezeit.

[8]) Vergl. Rahn „Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung", »Neue Züricher Zeitung« (1881) Nr. 173—7[?], 177—80; auch in Kunst und Wanderstudien.

hann Niklaus Vincent aus Gressoney-St. Jean in Piemont erwarb auf seinen Geschäftsreisen 1816 die erste Scheibe. Bei seinem Tode 1865 hinterliefs er deren 600. Mit Recht wird ihm sein Sammeleifer um so höher angerechnet, als er keineswegs aus Gewinnsucht, sondern lediglich aus reiner Liebhaberei sammelte, denn selbst bei seinem Tode standen die Scheiben in verhältnifsmäfsig geringem Werthe. Vincents 1888 verstorbener Sohn Joseph hat nur wenig zugekauft. Die grofsartige Sammlung war geraume Zeit im Kapitelsaal zu Konstanz aufgestellt. Als aber anfangs der 80er Jahre gelegentlich eines Enteignungsstreites zwischen der Gemeinde und den Vincents nachts Schrotschüsse auf die alten Denkmäler abgegeben worden waren, liefs Jos. Vincent die Glasgemälde in Kisten packen. Erst 1890 wurden sie der Oeffentlichkeit wieder zugänglich gemacht. Bei der 1891 vorgenommenen Versteigerung wurden von den 438 Schweizer Scheiben über 120 wieder für die Eidgenossenschaft gerettet; eine stattliche Zahl kam in das Landesmuseum, andere in die Museen und Sammlungen von Genf, St. Gallen, Frauenfeld, Luzern, Neuenburg, Graubündten, Wyl, Basel, Winterthur, Bern, Appenzell, Schwyz und Solothurn. Andere wurden von Privaten erworben, während die Mehrzahl durch alle Welt zerstreut wurde.

Alle Perioden der Schweizer Glasmalerkunst waren in der reichhaltigen Sammlung vertreten, neben den Meisterwerken der Blüthezeit kunstvolle Arbeiten der vollendeten Schmelzmalerei, aufserdem vortreffliche Grisaillen, allerdings auch minderwerthige Tafeln und geschliffene Scheiben. Die Preise, welche in den letzten Jahren für die kleinen Schweizerscheiben bezahlt wurden, sind übermäfsig hoch. So wurde für die runde Solothurner Stiftscheibe aus der Douglas'schen Sammlung die Summe von 3750 Mk. bezahlt, für die Rheinau-Scheibe 2156 Mk., für St. Blasien 1650 Mk.

Eine Frauenfeld-Scheibe, 1543 von der Stadt dem Rathhaus zu Stein geschenkt, kam 1869 aus dem Zunfthaus „zum Klee" in die Vincent'sche Sammlung und wurde endlich von Frauenfeld um den Preis von 3245 Mk. zurückerworben; fürwahr ein theures Geschenk.

Weniger theuer sind die Handzeichnungen. 1896 kamen in Berlin 91 Entwürfe von Glasfenstern unter den Hammer, einzelne von Jost Amman, Hans Bock-Basel, Hans Holbein, Hans Ulrich Jegli-Bern, Hans Leu-Zürich, Hans Heinrich Jetzeler-Schaffhausen, Ludwig Ringler-Basel, Johann Heinrich Waegemann-Zürich, eine Anzahl von der Hand Daniel Lindtmayers aus der Zeit 1561—1600, mehrere von Chr. Murer (6), Hans Jakob Nüscheler und Tobias Stimmer, endlich verschiedene von unbekannten Meistern.[10]) Lindtmayers Tod der h. Jungfrau wurde mit 380 Mk. bezahlt, sein Entwurf zum Thomasfenster mit 320 Mk.; Holbeins Kreuzigung erzielte 355, ein Murer- und eine Stimmer-Zeichnung 205 bezw. 245 Mk. Die billigste kostete nur 20 Mk. Die besseren Handrisse kamen an das Landesmuseum, andere an eine Kunsthandlung zu Frankfurt a. M.

Bei der regen Nachfrage nach Schweizer Scheiben bildete sich rasch ein flotter Geschäftszweig aus, die Herstellung gefälschter Scheiben. Aenderungen von Jahreszahlen, gänzliche Neuanfertigung, Zurückhaltung alter Theile bei Wiederherstellung und Ergänzung derselben zu neuen „alten Scheiben". Die Herstellung älterer Jahrgänge bereitet allerdings des schwer zu beschaffenden Glases wegen gröfsere Schwierigkeiten.

In der Schweiz selbst dürften wohl kaum alte Wappen aufzutreiben sein. Man erblickt in jenen köstlichen Denkmälern schweizerischer Kleinkunst gewissermafsen vaterländisches Eigenthum. Dieser neue Gesichtspunkt war neben dem künstlerischen ein mächtiger Antrieb zur emsigen Suche nach alten Glasgemälden, zum umfangreichen Rückkauf aller erreichbaren Stücke.

So wurden 1889 18 Rathhausener Scheiben in Paris ersteigert, 1890 6 Wappenscheiben von Frau von Graffenriedt gekauft, 12 auf der Versteigerung Hailstone in London, 24 auf einem englischen Landgut erworben. Aus dem Vincent'schen Nachlafs erstand das Landesmuseum 72 Scheiben um die Summe von

[9]) Vergl. Katalog der Kunstsammlung der Herren C. u. P. N. Vincent in Konstanz. (Köln 1891.) — 14 Abb. in den „Meisterwerken". — Vgl. »Neujahrsblatt der Züricher Antiquar. »Gesellschaft für 1890.« Katalog der Vincent'schen Schweizerscheiben. Prof. Dr. Rahn. — J. R. Rahn. „Die schweiz. Glasgem. in der Vincent'schen Sammlung in Konstanz", »Mittheil. der Antiquar. Gesellschaft in Zürich« LIV. (1590.)

[10]) Vergl. Auktionskatalog von Amsler u. Ruthardt (Berlin).

188 000 Franken, darunter 12 jener berühmten Tafeln von Daenikon, deren einzelne bis zu 11 000 Mk. zu stehen kamen. 65 Scheiben für 76 000 Franken wurden von kantonalen Sammlungen aufgekauft.

Aus der Douglas'schen Sammlung erwarb Basel die grofse Kreuzigungsgruppe für 29 800 Mark, die Mater dolorosa zu 5100 Mk., den hl. Wolfgang zu 7 900 Mk., den Schmerzensmann zu 4 800 Mk., den hl. Christophorus zu 8 500 Mk., den hl. Lambert (nicht Gebhard) für 8 000 Mk.[11])

Ausstellungen alter Wappen- und Bildscheiben förderten die Liebhaberei, leider aber auch den Verkauf einzelner Tafeln. Im Mai 1877 begann die Ausstellung von Glasgemälden aus Privatbesitz in der Künstlergesellschaft, 1883 folgte die schweizerische Landesausstellung, 1889 die Waldmannausstellung und 1891 die Ausstellung von Glasgemälden aus eidgenössischen und Privatbesitz im grofsen Börsensaale, 1894 endlich die Ausstellung Usteri.

An der Spitze steht in der Schweiz das Landesmuseum in Zürich. Reiche Schätze an Schweizerscheiben und Visirungen bewahren aufserdem verschiedene Kanton-, Städte-, Vereins- und Privatsammlungen, auf welche wir bei den Denkmälern zurückkommen werden.

(Schlufs folgt.)

Linnich (Rhl.). Heinr. Oidtmann.

[11]) Das Kunstgewerbemuseum Köln zahlte für ein dreitheiliges Fenster 19,800, Gebr. Bourgeois für eine Madonna 7050 Mk. Das Museum zu Berlin erstand den h. Georg für 14,400, die h. Helena für 6100, den h. Ludwig für 8000 Mk., die h. Barbara zu 6000, den h. Jakobus für 3850 Mk. Die Stadt Freiburg zahlte für den h. Hieronymus 5550 Mk., Hauptmann Roth-Berlin für die h. Elisabeth 7100 Mk., Prof. Rosenberg-Karlsruhe für eine Mater dolorosa 12,000, für Joh. Bapt. 8400 und den Ecce homo 3600 Mk.

Zur Geschichte der Thiersymbolik in der Kunst des Abendlandes.

I.



Die Betonung der Eigenschaften, wodurch Thiere den Menschen ähnlich sind, finden wir gleich im Anfange der Geschichte, im Paradiese, wo der Teufel die Schlange benutzte, weil sie „klüger war, als alle Thiere". (1. Mos. 3, 1.) Bei einem der ältesten Erzeugnisse der Poesie werden Thiere personificirt; denn im letzten Segen vergleicht Jakob seinen Sohn Juda wegen dessen Stärke und Erstgeburtsrechtes mit einem Löwen und einer Löwin, Issachar mit einem starken Esel, dann mit einer Schlange, Nephtali mit einem hineilenden Hirsch, Benjamin mit einem räuberischen Wolf. (1. Mos. 49, 9 f.) Auch Balaam hält sich in seinen Weissagungen an die Symbolik, indem er Israel einem Löwen und einer Löwin ähnlich findet (4. Mos. 23, 24; 24, 9) und dessen Erlöser einem Stern. Der Psalmist ist überreich an Sinnbildern, welche dem Thierleben entstammen. Der Löwe sinnbildet bei ihm die Stärke, der Hirsch das Verlangen nach Gott, der Quelle der Wahrheit und Güte. Durch Kälber und Stiere, welche den Hirten umgeben, wird David erinnert an die Schaar seiner Feinde. Dem Auserwählten verheisst er: „Ueber Schlange und Basilisk wirst du wandeln, zertreten Löwe und Drache". (Ps. 90, 13.) Die Gottlosen vergleicht er mit giftigen Schlangen, die Verstockten mit Nattern, die, um taub zu sein, ihre Ohren verstopfen. (Ps. 57, 5.) Wenn Salomons Weisheit sich darin offenbarte, dass er über alle Pflanzen zu reden wusste, von der hohen Ceder bis herab zum Schwamm, der aus der Mauer kommt, von Thieren, Vögeln, Schlangen und Fischen (3. Kön. 4, 33), so müssen wir uns darunter nicht sowohl eigentliche zoologische oder botanische Kenntnisse vorstellen, sondern vielmehr geistreiche Vergleiche über Eigenschaften und Lebensart der Thiere, wodurch sie zu anregenden oder abschreckenden Beispielen werden. Auch das Hohe Lied verdankt einen grossen Theil seiner poetischen Form der Personificirung der Natur. Gleicht ja seine Braut den stolzen Rossen und den sanften Tauben, dem Mond, der Morgenröthe und der Sonne, den Lilien, dem Garten und dessen Quelle. Der Bräutigam ist wie der Weinstock, die Palme und der Apfelbaum, wie der Hirsch u. s. w. Christus wird von den Propheten verheissen als Opferlamm und doch auch als siegreicher Löwe. Er selbst benutzt zu seinen Parabeln Unkraut, Lilien und Vögel, Schafe, Schlangen und Tauben. In der Geheimen Offenbarung spielen die vier Thiere,

die symbolischen Zeichen der Evangelisten (4, 7), das Lamm Gottes und dessen Feind, der Drache mit sieben Köpfen und Kronen und mit zehn Hörnern (12, 3), eine wichtige Rolle.

Die Menschen können eben nicht umhin, die geistigen Dinge in Bildern auszudrücken, sehen dieselben nur wie im Spiegel und in Räthseln. (1. Kor. 13, 2.) Gottes unsichtbare Grösse erkennen sie aus den Geschöpfen, wie man aus dem Werk auf den Meister schliefst. (Röm. 1, 20.) Die sinnbildliche Auffassung der Natur liegt ihnen so nahe, dass sie begannen, Vögel, Vierfüssler und Schlangen (Röm. 1, 23) als Symbole Gottes hinzustellen, und damit endeten, sie zu Götzen zu machen. Abgesehen von Aegypten, wo der Thierdienst eine so traurige Rolle spielte und Gestalten von Thieren oder Halbwesen die Kunstdenkmäler füllen, sah man in Athen wie in Rom neben Cybele Löwen und neben Jupiter Adler, bei Juno den Pfau und bei Venus eine Taube. Minerva ward begleitet von einer Eule, Diana von einem Hirsch, Apollo von einem Raben, Aeskulap von einer Schlange. Das Sinnbild der Ceres war der Drache, des Neptun der Delphin, des Herkules die Hydra. Den Bachus umgaben Tiger und Panther,[1]) den Wagen des Helios zogen vier Rosse, den der Selene Kühe. Alles gewann Leben in der Dichtung. Quellen und Haine, Berg und Thal füllten sich mit wundersamen Mischwesen. Sirenen und Centauren, Tritonen und Nymphen bevölkerten Land und Meer. Der Himmel erhielt seinen Thierkreis und viele Sterne wurden in die Gestalt der Thiere und Fabelwesen eingezeichnet.

Als die christliche Kunst in eine mit solchen fabelhaften Gestalten überfüllte Umgebung eintrat, verhielt sie sich derselben gegenüber nicht unbedingt ablehnend. Sie wählte vorsichtig aus, weil der Götzendienst sich in die Gebilde der Phantasie eingenistet hatte, nahm vorderhand nur das auf, was noch unverdorben war, und reinigte allmählich vieles aus dem Reste. Fische, Tauben und Lämmer, Hirsche und Löwen begegnen uns in den ältesten Denkmälern altchristlicher Künstler. Wie lieb ihnen die Symbolik war, beweist besonders das Gemälde einer römischen Katakombe, worin Susanna als Lamm dargestellt ist zwischen zwei Wölfen, welche die Bosheit jener beiden Alten darstellen sollen, von denen sie mit dem Tode bedroht wurde. Auf südfranzösischen Sarkophagen erscheint sie neben einem Baum, an dem eine Schlange aufsteigt, um Tauben nachzustellen, welche bei ihren Jungen im Neste ruhen.[2]) Neben der hl. Agnes zeigen Goldgläser zwei Tauben mit Siegeskränzen; die Mosaiken von S. Apollinare in Ravenna stellen ein Lamm neben sie. Die hl. Eufemia stand im Mosaik ihrer Kirche zu Rom zwischen zwei Schlangen, wie Daniel zwischen zwei Löwen immer wieder uns entgegentritt. Diese Thiere erinnern dann ebenso sehr an die Art des Leidens der Märtyrer wie an die Bosheit der Verfolger.

Bereits auf einer werthvollen altchristlichen Lampe des VI. Jahrh. zertritt Christus als Sieger eine Schlange und einen Basilisken, einen Löwen und einen Drachen (Ps. 90, 13)[3]) und schon um 400 schweben die geflügelten Symbole der Evangelisten in der Apsis der Kirche der hl. Pudenziana zu Rom. Die häufig vorkommenden Darstellungen des Phönix haben besondere Wichtigkeit, weil sie den Unterschied zwischen der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst darthun. Tacitus und Clemens von Rom erzählen, dieser Vogel lebe 500 Jahre, baue sich dann ein Grab in Form eines Nestes oder Sarges und verscheide darin. Aus diesem Grabe erstehe dann ein neuer Phönix, der jenen Sarg seines Vaters mit dessen Ueberresten nach Heliopolis bringe. Der Vogel trägt in den altchristlichen Denkmälern meist einen Nimbus und einen Palmzweig, oft sitzt er auf einem Palmbaume. Wie er selbst das Symbol der Auferstehung und der Unsterblichkeit ist, gilt die Palme, womit er so fest verbunden wird, als Sinnbild des Siegespreises im jenseitigen Leben.[4])

[1]) Pitra »Spicilegium Solesmense«, Paris, Didot (1855) III p. LVI.

[2]) Kraus »Real-Encyklopädie«. II, 800 f.

[3]) Garrucci »Storia dell'arte Cristiana« VI. Tav. 473. Das Bild ist häufig in alten Miniaturen. Vergl. Goldschmidt »Der Albanipsalter in Hildesheim«, Berlin, Siemens (1895) S. 8, 52 f.

[4]) Kraus a. a. O. 622 f., Lauchert »Geschichte des Physiologus«. Strafsburg, Trübner (1889) S. 10 f., 46 f., 96, 158, 212 f. Job sagt im Text der Vulgata 29, 18 Dicebam: In nido meo moriar, et sicut palma multiplicabo dies. Die Palme heifst nun im Griechischen φοῖνιξ. Nach einer Uebersetzung der Rabiner, der sich Tertullian und Beda anschlossen, las man in einigen Handschriften: et sicut phoenix multiplicabo dies. Ob nicht in jenen altchristlichen Denkmälern der Vogel und der Baum auch darum so

Auch die Sirenen, welche in der altchristlichen Kunst nur selten, in der mittelalterlichen dagegen so häufig uns begegnen, stammen aus der klassischen Literatur.[5])

Wie einfach jene ältere Kunst mit ihren symbolischen Figuren umging, zeigen vier Ambone zu Ravenna. Auf dem von Bischof Agnellus[6]) († 569) in den Dom gestifteten stehen in sechs Reihen in je sechs viereckigen Rahmen, von oben beginnend, zuerst sechs Lämmer, dann je sechs Pfaue, Hirsche, Tauben, Enten und Fische. Auf dem 597 von einem vornehmen Manne mit Namen Adeodatus gestifteten in St. Johannes und Paulus sehen wir in der obersten Reihe vier Lämmer, in der zweiten vier Hirsche zwischen zwei Tauben, in der dritten sechs Pfaue, dann sechs Gänse, endlich unten sechs Fische. Auf einem dem VI. Jahrh. entstammenden Ambo in der Kirche des hl. Johannes Ev. zeigen die sechs Reihen Tauben, Lämmer, Hirsche, Pfaue, Tauben (oder Hühner) und Fische.

Ein Ambo des VI. Jahrh. im Palaste Rasponi hat in fünf Reihen Tauben, Hirsche, Pfaue, Lämmer und Fische. Jedes Thier steht ruhig in seinem Rahmen. Es handelt sich nicht um das, was es thut, sondern um das, was es ist, um seine Eigenschaft, seinen Charakter, seine eigenste symbolische Bedeutung. Höchstens stehen, (z. B. im Grabmal der Galla Placidia und im Baptisterium der Katholiken zu Ravenna) je zwei Thiere symetrisch zur Rechten und Linken eines in ihrer Mitte befindlichen Gegenstandes, z. B. zwei Tauben neben einem Kelch, zwei Hirsche neben einer Quelle, zwei Schafe neben dem Berg, worauf das Lamm Gottes sich zeigt. In diesen Fällen war der Raum zu füllen und eine symmetrische Anordnung zu geben. Aber auch in ihnen ist auf die Eigenschaft des Thieres der Hauptnachdruck gelegt, nicht auf sein Thun, wie dies in der spätern Kunst Sitte ward. Darum ist die Quelle zwischen den Hirschen in jenen altchristlichen Denkmälern verhältnifsmäfsig so klein, kaum angedeutet. Auch das Mittelalter bietet uns nur hie und da noch einfache Zusammenstellung nicht handelnder Thier z. B. in der von Aldenkirchen veröffentlichte Altartafel zu Soest und in der von Schmi publizirten Holzdecke zu Metz.[7])

Erhalten haben sich durch alle folgende Jahrhunderte als Sinnbilder das Lamm und d Hirsch, ersteres als Erinnerung an das Opfe lamm, welches die Sünden der Welt hinwe nimmt, letzterer, weil der Psalmist das Ve langen der Seele nach Gott mit dem Durst d Hirsches vergleicht. Auch die Evangeliste symbole blieben beliebt.

II.

Seit dem VIII. Jahrh. schlagen die chris lichen Künstler des Abendlandes vier Ric tungen ein, die sich nebeneinander entwick und gegenseitig auf einander einwirken: ei rein künstlerische, eine rebusartige, eine sy bolische und eine humoristische. Das Syst der ersten herrscht bereits in dem um 586 Syrien vollendeten Kodex des Rabulas, ein der werthvollsten Schätze der Florentiner Han schriften-Bibliothek. In ihm wachsen auf u neben einigen Kanontafeln Kräuter, Sträuc und Bäume, bei andern Tafeln finden w Tauben, Pfaue, Enten, Schafe, Kaninchen u Hirsche, denen eine symbolische Bedeutu sicher nicht beizulegen ist, die also nur Ornamente anzusehen sind, worin sich eine za Liebe der Natur und ein aufmerksames Studi derselben verräth.[8]) Auch den Vögeln, Fisch Schlangen und Drachen „irischer" Initia und Skulpturen darf ein symbolischer Sinn weitaus den meisten Fällen nicht beigemes werden, wenn auch jenes Gewürm aus der a nordischen Mythologie stammen sollte. N weniger kommt er den Thieren zu in d grofsartigen Initialen der longobardisch Handschriften zu Montecassino vom XI. XIII. Jahrh.[9]) In der reich illustrirten, ka lingischen Bibel von St. Paul bei Rom s Vögel in die Randverzierungen, Thierköpfe den Endigungen der Ranken noch selten. andern karolingischen Handschriften und denen der Ottonischen Zeit finden wir o

oft zusammen erscheinen, weil beide φοῖνιξ hiessen? Vergl. Delitzsch »Biblischer Kommentar«. 4. Theil. 2. Das Buch Job, Leipzig, Dörffling (1864) S. 350 f.

[5]) Kraus a. a. O. II, 521 »Geschichte der chr. Kunst« I, 215.

[6]) Garrucci Tav. 410; Rohaut de Fleury »La Messe«, Paris, Morel (1883) III, 11 s. pl. 172 s.

[7]) Zeitschrift für chr. Kunst X (1897) 97 f. A in Sonderdruck erschienen: »Die bemalten romanisc Holzdecken im Museum zu Metz«. Düsseld Schwann (1897).

[8]) Garrucci »Storia« Tav. 128 seg.

[9]) »Paleographia artistica di Montecassino«, Mo cassino (1887) seg.

uf den Kanontafeln in kleinen Genrescenen rieger und Jäger, Zimmerleute und Schnitter, chreiber und Leser, dann auch Pflanzen und hiere. Viele derselben entstammen der Anke, waren ursprünglich Bilder der Monatseschäftigungen und Jahreszeiten, sind aber hne Ordnung verwendet.[10]) Mögen die Miniaturnaler vielleicht hie und da den alten Sinn och verstanden haben, jedenfalls legten sie arauf weniger Gewicht als auf die schöne orm und Brauchbarkeit zur Verzierung der Iandschriften. Auch in vielen Webereien und n den gemusterten Hintergründen Ottonischer rachthandschriften besitzen die eingezeichneten hiere nur ornamentale Bedeutung.

Im XII. und XIII. Jahrh. erhalten die Verchlingungen der Initialen zuletzt kämpfende Ritter, Drachentödter und Jäger. In den herrichen juristischen Büchern des XIV. und V. Jahrh., die meist in Italien ausgemalt wurlen, dann auch in französischen und deutschen Codices[11]) treten allerlei lustige Wesen (drôleries) inzu, oft reiten sie auf den Schwänzen der nitialen, immer füllen sie den Rand in ereiternder Art. Niemand wird glauben, dafs olche phantastische Gebilde und Kobolde zu iefern Gedanken überleiten sollen. Nimm sie loch hin, wie sie geboten sind, als Zierrath und Zeichen treuer Beobachtung der Natur und ler Sitten ihrer Zeit, ohne ihnen moralische Tendenzen einzuimpfen, die sie nicht haben und zu denen sie nicht passen. Sie wollen im Buch, was der Karneval bezweckt im Leben und Treiben des Jahres.

Sehr viele der in Gesimsen und Bogen romanischer Kirchen und Klöster ausgemeisselten Skulpturen gehören zu der eben besprochenen Familie. In manchen treten Monatsbeschäftigungen, Szenen aus der hl. Schrift und Legende, selbst aus Ritterromanen und dergl. uns entgegen; die meisten beabsichtigen nichts anders, als den Raum in schöner und anregender Art zu füllen.[12]) Darum haben jene Gebilde zu Cluny dem hl. Bernhard so sehr zum Aergernifs gereicht, der die strengen Gesetze seines Ordens auf Andere anzuwenden unternahm, die sich mehr Freiheit gönnen und mit der Welt im nähern Verkehr bleiben durften. Er schrieb über sie an den Abt Wilhelm[13]): „Welche Berechtigung haben in den Klostergängen vor Mönchen, welche dort lesen sollen, die lächerlichen Ungeheuerlichkeiten, der wunderbare aber formlose Formenschatz und die formvolle Formlosigkeit? Wozu dienen dort Bilder unreiner Affen, wilder Löwen, phantastischer Centauren und Halbmenschen? Wozu buntfleckige Tiger, kämpfende Ritter, Jäger, die in ihre Hörner blasen? Da siehst du unter einem Haupte viele Körper, anderseits an einem Körper viele Häupter, hier am Leibe eines Vierfüfslers den Schwanz einer Schlange, dort an einem Fisch den Kopf eines Vierfüfslers. An dieser Stelle ist ein Thiergebilde vorne als Pferd gestaltet, in der untern Hälfte aber als Ziege, an jener endet ein gehörntes Thier im Leibe eines Pferdes. Allerorts erscheint eine so reiche, so wunderbare Fülle verschiedener Formen, dafs man lieber auf die Skulpturen als auf den Inhalt der Bücher sein Auge richtet, lieber sich den ganzen Tag damit beschäftigt, alle jene Einzelnheiten zu bewundern, als über Gottes Gesetz zu betrachten."

Würde der strenge Cisterzienserabt, dessen Ideal einfache Harmonie grofser Linien war, sich so geäufsert haben, wenn allen jenen Skulpturen in den Gesimsen, in Kapitälen und Portalen ein tieferer Sinn untergelegt worden wäre? Viele waren geistreiche Spielereien und Dekorationsstücke. Bereits an siebenhundert Jahre früher hatte Abt Nilus durch ähnliche Ermahnungen den reichen Eparchen Olympiador zu Konstantinopel von dem Plan abgebracht, eine Kirche mit allerlei Thieren und Jagdszenen bemalen zu lassen, indem er ihm vorführte, ein solches Unterfangen sei kindisch, er thue besser Szenen aus der hl. Geschichte darstellen zu lassen. Offenbar ist in seinem Briefe vorausgesetzt, diesen Jagden und Thieren solle ein symbolischer Sinn nicht zukommen.[14])

Einzelne Figuren, ja ganze Folgen von Bildern sind an diesen oder jenen Chorstühlen zweifellos als Sinnbilder zu deuten, sie wollen

[10]) Vergl. Leitschuh »Geschichte der Karoingischen Malerei«, Berlin, Siemens (1894), S. 305 f. — Vöge „Eine deutsche Malerschule um die Wende les I. Jahrtausends, »Westdeutsche Zeitschrift«, VII. Trier, Lintz (1891) S. 93 f.

[11]) Vergl. z. B. das um 1200 ausgemalte »Psalerium der hl. Elisabeth zu Cividale«, 1898 herausgegeben zu Wien von Wlha mit Text von Swoboda.

[12]) Lauchert 157, 160.

[13]) c. 12 Migne, Pat. lat. CLXXXII, 913.

[14]) S. Nili epist. lib. 4 ep. 61, Migne, Pat. graec. LXXIX, 578.

predigen. Darf man darum überall allen an Chorstühlen angebrachten Grotesken, Mifsgeburten, Thieren, Vögeln und menschlichen Figuren eine tiefere Bedeutung unterschieben?[15]) Haben denn die Thiere in den Geweben des Mittelalters, besonders in den nach morgenländischen Mustern kopirten, durchgängig einen andern Zweck, als mit den Pflanzentheilen, womit sie abwechseln, die Fläche durch lebhafte und ansprechende Farben und durch schöne Linien zu füllen? Aehnliches gilt von den verschiedenartigsten Wasserspeiern der gothischen Kathedralen und von den Unholden, welche auf ihren Fialen und Brüstungen hocken. Die meisten sind kaum mehr als frische Kinder munterer Laune. Sobald man sie mustert und im Einzelnen betrachtet, ist es einfachhin unmöglich, alle sammt und sonders als ernste, gehaltvolle Bilder der bösen Mächte zu deuten. Wer wird nach genauerer Prüfung die Drachen, Schlangen und geschweiften Fabelwesen mit ihren Kobolden und Reitern, wodurch Leuchterfüfse des XII. und XIII. Jahrh. so reich verziert sind, wirklich immer als Symbole lichtscheuer Mächte anerkennen, die im Bunde mit der Unterwelt gegen Christus, die lebendige Sonne ewiger Wahrheit kämpfen?[16]) Wer freilich poetisch gestimmt ist und wenig sah oder las, dann aber mit Hilfe einiger Bücher in seinem Zimmer sich das Mittelalter zurechtlegte und seine Ideen in die Monumente hineinerklärt, ist bald fertig. Er versuche, mit seinem Notizbuche durch eine Reihe von Museen und Kathedralen zu gehen und sich an den Gebäuden, Chorstühlen und Leuchtern alle derartigen Gebilde aufzuzeichnen. Wenn er viele mit einander vergleicht, wird er sehen, dafs die Zahl derer, welchen ein symbolischer Sinn unterliegt, nur einen kleinen Bruchtheil bildet. An vielen Leuchtern nehmen oft hh. Personen und Szenen aus der hl. Schrift denselben Ort ein, der an andern jenen Fabelwesen zugewiesen ist, ja die hh. Personen sind mitten zwischen sie gestellt, ohne dafs sie wider dieselben kämpfen.[17])

Man bemerke wohl, dafs in keiner Weise geleugnet werden soll, viele solcher Gebilde seien mehr als geistreiche Spielereien bildender Künstler, die ihrer Phantasie freien Lauf gönnten. Es gibt unter ihnen zweifelsohne manche, die wirklich eine Idee versinnbilden sollen. Da sind zuerst jene zu nennen, die nach Art eines Rebus aufgefafst werden müssen. Eine Reihe von Psalmenbüchern des IX. bis XII. Jahrh. ist von ihnen gefüllt.

Die Miniaturen solcher Handschriften „übertragen die Worte des Textes unmittelbar in ein sinnliches Bild, zeichnen einen Löwen, wenn im Text von einem Löwen, bogenschiessende Teufel, wenn von den Pfeilen des Bösen die Rede ist". „Beim 1. Vers des 24. Psalmes: „Zu Dir, o Herr, erhebe ich meine Seele", sieht man vor Gott einen Mann knieen, aus dessen Mund die als kleines Kind gebildete Seele hervorgeht. Sie erhebt ihre Hände zu Christus, der dieselben ergreift. Psalm 27, 7 ist dadurch versinnlicht, dafs bei den Worten: „Mein Fleisch blühte auf", ein nackter Mann eine Blume hält und zwischen Pflanzen einherschreitet. Bei den Worten des 31. Psalmes: „Mit Zaum und Gebiss bezwinge die Backen derer, die sich dir nicht nahen; viele Geifseln kommen über den Sünder", malt der Illustrator Christus, der mit einer Art Peitsche oder Geifsel gleich einem Kutscher oben sitzt und zwei Zügel hält, deren Ende im Munde zweier Sünder befestigt sind. Beim Vers des 38. Psalmes: „Ich will achten auf meine Wege, damit ich nicht fehle mit meiner Zunge", geht David über einen Weg und zeigt er mit der rechten Hand auf seine Zunge, mit der linken auf diesen Weg. In einer andern Miniatur streckt er seine Zunge heraus und weist er mit der Rechten auf sie hin, indem er zu Gott aufblickt. Weil der 12. Vers des 65. Psalms sagt: „Wir gingen durch Feuer und Wasser und du führtest uns heraus", zeichnet der Miniator einen Mann, den Christus zu sich hinaufzieht, indem unter dessen Füfsen Feuer und Wasser sichtbar wird. Bei dem Verse: „Rette mich, Herr, weil die Wasser steigen bis zu meiner Seele", erhebt der Sänger, bis zur Hüfte im Wasser stehend, seine Hände flehentlich zu Gott u. s. w. So geht es weiter von Psalm zu

[15]) Eine auf den Chorstühlen zu Landshut angebrachte Inschrift scheint zu sagen, alle Pflanzen, Vögel und Thiere seien dort nur ausgeschnitzt, um den hl. Martin, den Patron der Kirche, durch ihre Gegenwart zu ehren. Otte »Kunst-Archäologie«, 5. Aufl. I, 286, 494.

[16]) Cahier »Mélanges« I, 75 s., 91 s.

[17]) Reich an Szenen der hl. Schrift und an symbolischen Beziehungen ist z. B. der grofsartige Leuchter im Dome zu Mailand. Vergl. Didron »Annales« XIII pl. p. 5, 177, 262 etc.

Psalm. Wir finden dort Stiere und Kälber (Ps. 21, 13), Vögel als Bilder der Seele (Ps. 30, 5), Adler (Ps. 102, 5), Flügel (Ps. 35, 8), Hirsche (Ps. 41, 2), Schlangen (Ps. 57, 5; 90, 13), Löwen (Ps. 103, 21) u. s. w.).[18])

Das Stärkste dieser Art bietet eine Initiale des Albanipsalters zu Hildesheim zum 131. Verse des 118. Psalms: „Os meum aperui et attraxi spiritum", d. h. wörtlich: „Ich öffnete meinen Mund und schöpfte Athem". Der Sinn ist: „Ich erweckte Verlangen und suchte deinen Geist". Der Illustrator malt einen Mann, der zu Gott aufblickt, während aus seinem Munde ein Strick ausgeht, der sich in sechs Fäden theilt, von denen jeder in den Schnabel eines Vogels endet. Diese Vögel sinnbilden also den Geist, nach dem der Betende verlangt.[19]) So geschmacklos solche Bilder selbst in einfachen Federzeichnungen sein mögen, sind sie doch auch für wichtige Stellen benutzt worden, für Kirchenportale, selbst für Elfenbeinreliefs.[20]) Nach diesem System ausgestattete Psalterien waren eben aufserordentlich häufig, wurden viel benutzt und machten also deren Bilder beliebt und verständlich. Die bekanntesten Bücher dieser Art sind die Psalter des IX. Jahrh. zu Utrecht, des X. zu Amiens und zu Stuttgart, des XI. zu London, Boulogne, Rom und Paris, des XII. zu Cambridge (Eadwinpsalter), Berlin und Hildesheim (Albanipsalter), des XIII. zu Paris u. s. w.[21])

Da einerseits auch in griechischen Psalmenbüchern derartige Illustrationen vorkommen (z. B. in einem Psalter des britischen Museums vom Jahre 1066), anderseits manche dieser Bilder Einzelnheiten aus antiken Vorlagen entlehnten, so muss das ganze System noch aus altchristlicher Zeit stammen, aus der dann wohl auch eine Anzahl von Bildern herübergerettet wurde in die spätern Jahrhunderte.[22]) Ob nun in diesem oder jenem Kapitäl einer Kirche, ob in dem einen oder andern Portal wirklich Verse der Psalmen bildlich dargestellt, oder nur Ornamente geboten werden, dürfte oft schwer zu entscheiden sein. Jener auf einem Drachen oder auf einer Schlange reitender Mann kann ja als Anspielung auf die Verse der Psalmen aufgefafst werden, welche dem Gerechten den Sieg über solche Ungeheuer verheifsen (Ps. 90, 13), worin geschildert ist, der Sünder sei einem unbezähmbaren Drachen ähnlich. In vielen Fällen wird jedenfalls das anfangs vielleicht wegen seines tiefern Sinnes in die Kunst eingeführte Bild seine Bedeutung verloren haben. Hat man doch auch im Anfang der Renaissancebewegung Engel als geflügelte Kinder gebildet, die später zu artigen Putten wurden, welche nur mehr mit ihrem naiven Spiel das Auge erfreuen sollten.

(Schlufs folgt.)

Luxemburg. Steph. Beissel.

[18]) Goldschmidt »Der Albanipsalter« S. 9, 19, 97 f.; Cahier »Mélanges« I, 251.

[19]) Goldschmidt a. a. O. S. 125, Figur 38.

[20]) Cahier »Mélanges« I, 255.

[21]) Goldschmidt a. a. O. S. 14 f.

[22]) a. a. O. S. 11 f.

Bücherschau.

Die Weihnachtskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum von Dr. Georg Hager, Kgl. Konservator am Bayer. Nationalmuseum, Kommissionsverlag der Gesellschaft für christliche Kunst, München 1902. (Preis broch. Mk. 7; in elegantem Leinenband Mk. 9.)

Die Aufstellung der von dem Kommerzienrath Schmederer in München dem Nationalmuseum hochherzigst geschenkten grofsen Krippensammlung in einem Obergeschoss des neuen Gebäudes hat den Konservator desselben, Dr. Hager, veranlafst, der bis jetzt fast ganz vernachlässigten Weihnachtskrippe eine eigene glänzende Monographie zu widmen, die diesen kultur- und kunstgeschichtlich hochbedeutsamen Gegenstand mit einem Schlage aus dem Dunkel ins vollste Licht setzt, als einen hellaufleuchtenden Stern am christlichen Kunsthimmel. Eine Weihnachtsgabe, wie sie sinniger kaum gedacht werden kann. Von der Bedeutung des Weihnachtsfestes und den an dasselbe sich knüpfenden Gebräuchen ausgehend, bezeichnet der Verfasser in der Einleitung als den christlichsten und verbreitetsten derselben die Weihnachtskrippe, deren Geschichte er dann eine lange, ungemein interessante Untersuchung widmet. Diese hat natürlich ihren Ausgangspunkt in Bethlehem, führt aber bald nach Rom in die Basilika S. Maria ad praesepe (zur Krippe), später maggiore genannt, um auf die geistlichen Schauspiele überzuleiten, die der Norden, namentlich Deutschland, schon im

IX. Jahrh kennt, so dafs von hier aus die Anregung nach Italien zurückgegangen sein dürfte, wo sie durch den hl. Franziskus und seine Orden aufgenommen und mit ungemeinem Erfolge gepflegt wurde. Hierbei wirkte wiederum das geistliche Schauspiel mit, und im Anschlusse daran vom XIV. Jahrh. an, besonders in Flandern der Gebrauch des Kindleinwiegens. Von da zu den italienischen Thonkrippen war kein weiter Weg, die genrehafte Behandlung der Weihnachtsszenen die natürliche Folge, zunächst in den Altarschreinen, da er in den selbstständigen Krippen, welche in Italien und Flandern schon am Schlufs des XV. Jahrh. auftreten, in der Renaissance schnell sich entwickeln, gefördert vom Schauspiel, namentlich durch die Jesuiten, die sie bald in ihrer Münchener Kirche einführten. Die Krippe wird realistisch, gelangt aus den Klosterkirchen in die Pfarrkirchen und Privathäuser, erreicht ihre Glanzperiode im XVIII. Jahrh., in dem sie aber auch Widerspruch fand, freilich nicht für allzu lange Zeit.

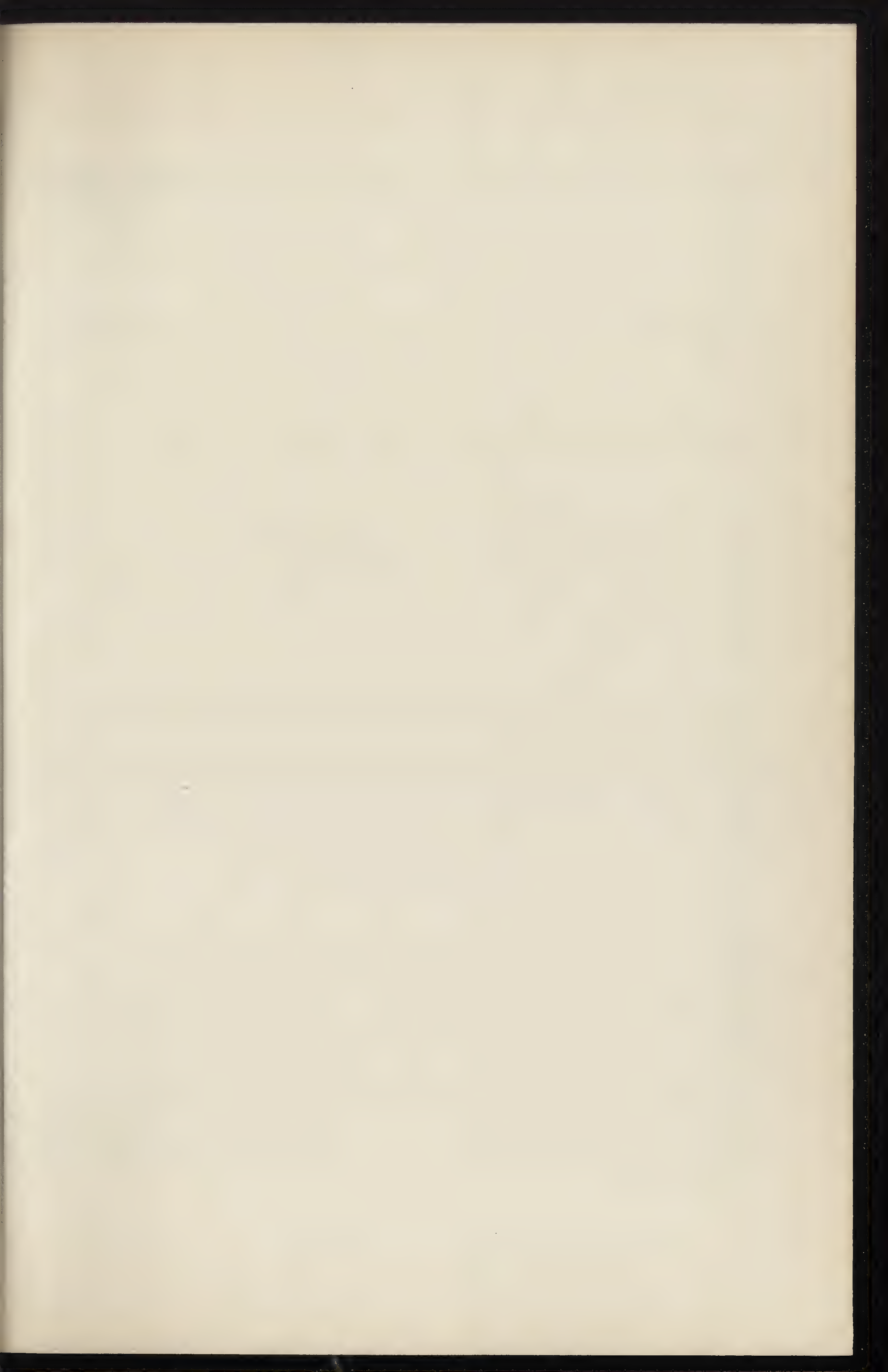
Der Versuch, alte Krippen zu sammeln und in Museen aufzustellen, begegnet nur ganz mäfsig und vereinzelt, bis vor kaum zwei Jahrzehnten Schmederer in München ihn aufnahm und schnell zu dem Erfolg führte, dafs er 1892 dem Bayerischen Nationalmuseum, eine jetzt 1000 Quadratmeter einnehmende Sammlung schenken konnte, die seit Jahresfrist kabinettenweise mit grofsem Geschick in reichem Wechsel aufgestellt, das Entzücken aller Besucher bildet. An sie und sonstige Originalstücke knüpft der Verfasser auf nahezu 100 Quartseiten die Schilderung und Charakterisirung der Weihnachtskrippe, wie sie sich in verschiedenen Ländern vom Schlufs des XVII. Jahrh. an entwickelt hat. Nacheinander werden die Tiroler, altbayerischen, Münchener, Tölzer Krippen, wie diejenigen im übrigen Deutschland (in Franken, namentlich Bamberg, in Schlesien, Polen, aber auch im evangelischen Sachsen) und in Oesterreich (besonders Böhmen) behandelt. Ein breiter Raum wird den italienischen Krippen gegönnt, die den Höhepunkt der Pracht und des Reichthums bezeichnen, ungemein ausgedehnte, lebendig ausgestattete Gruppen mit einem gewaltigen Apparat von architektonischen Anlagen, von Kirchen und Palästen. Die gröfste Feierlichkeit der Handlung erscheint in Rom erstrebt, die gröfste Lebendigkeit und reichste Ausgestaltung in Neapel und Sizilien. Während aber, wie in Deutschland, so in Rom und Neapel die beweglichen Figuren vorwalten, die aus dem Zusammenwirken von Schnitzer oder Modelleur, Kostümier und Krippenbauer hervorgegangen sind, gehört die sizilianische Krippe durchaus dem Gebiete der Kleinplastik an. Bei all' diesen Beschreibungen der Originale, die um 1700 einsetzen und bis in das XIX. Jahrh. hineinreichen, zum Theil vom Verfasser in höchst lehrreichen und interessanten Abbildungen, 53 an der Zahl, wiedergegeben, laufen so viele historische Notizen, so zahlreiche Angaben von Künstlernamen mitunter, dafs mit einem Male das vollständige, mit unsäglichen Mühen zusammengesuchte Material geboten ist, dazu in so gefälliger Form, in so anmuthender, warmer Sprache, dafs die Lektüre des Ganzen ein wahrer Genufs ist, eine hohe Befriedigung für das Gemüth, wie der letzte Abschnitt „Die Krippe und das Volksgemüth" behandelt. — Das herrliche, schön ausgestattete, daher auch als Festgabe sehr geeignete Buch darf auf's wärmste empfohlen werden, den Männern der Wissenschaft: den Kunstforschern, Kulturhistorikern, Museen, wie dem Volke, ganz besonders denjenigen, welche für den gröfseren Aufbau einer Krippe Ideen und Vorbilder suchen.

Schnütgen

Die Bemalung der kirchlichen Möbel und Skulpturen. Ein Leitfaden für Künstler, Geistliche und kunstliebende Laien von Johann Kuhn, Pfarrer. L. Schwann, Düsseldorf 1901. (Preis broch. 3 Mk., in Leinen gebunden 4 Mk.)

Auch in die Ausstattung der Kirchen hat die dem Mittelalter so geläufige, volksthümliche Farbe wieder Eingang gewonnen, aber nicht selten in einer Bedenken erregenden Weise. Die Grundsätze, die hierbei anzuwenden, die Vorbilder, die nachzuahmen sind, hinsichtlich der Technik, wie der Wirkung, sind noch zu wenig bekannt, und mancherlei Willkürlichkeiten haben daher sich eingeschlichen, so dafs eine gründliche, in die Einzelheiten eingreifende Belehrung grofses Bedürfnifs ist. Sie zu ertheilen ist der Verfasser, der bereits vor 8 Jahren ein beachtenswerthes Büchlein über „Die Bemalung der Kirchen" geschrieben hat (vergl. Bd. VI, Sp. 94/95 dieser Zeitschr.), durchaus kompetent, da ihm umfassende und solide Kenntnisse, ein geläuterter Geschmack und praktische Erfahrungen zur Seite stehen. Das vortreffliche Buch, in welchem er seine Unterweisungen und Anweisungen niedergelegt hat, wendet sich zunächst an die Maler, namentlich an die Dekorationsmaler, um sie über die Grundsätze, die sie bei der Bemalung der kirchlichen Ausstattungsgegenstände im Allgemeinen wie im Besonderen, im Grofsen wie im Kleinen, zu befolgen haben, aufzuklären. Nacheinander werden die Altäre romanischen und gothischen Stiles behandelt in Bezug auf ihre architektonischen, ornamentalen, figuralen Theile, und ein eigenes Kapitel ist den Altaraufsätzen der späteren Stilarten gewidmet. Die Ansprüche, welche die farblich vielfach arg vernachlässigten Kanzeln, Taufbrunnen, Kommunionbänke, Orgeln, Sakramentshäuschen, Chor-, Kirchen-, Beichtstühle, Schränke, endlich die Thüren und Eisenarbeiten in ihren bezüglichen Eigenarten an die Polychromie zu stellen haben, werden in guter Begründung an der Hand der alten Muster dargelegt, und die zahlreichen Hinweise auf dieselben und auf die Stätten ihrer Veröffentlichung erleichtern den Verzicht auf Abbildungen, die freilich, um vollkommene Wegweiser zu sein, farbig sein müssen. Die Rathschläge sind so gereift und abgewogen, dafs sie mit Vertrauen aufgenommen werden dürfen, zunächst von den Künstlern, die hier ein überaus reiches Lernmaterial finden, sodann von den Interessenten, also namentlich den Priestern, für die aber der Weg vom Lernen zum Lehren gerade auf diesem Gebiete nicht kurz sein darf.

Schnütgen





Spätgothisches Glasgemälde in der alten Sakristei des Domes zu Xanten.

Abhandlungen.

Spätgothisches Glasgemälde in der alten Sakristei des Domes zu Xanten.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII).

Obgleich aus dem XVI. Jahrh. eine Menge ausgezeichneter und vorbildlicher Glasmalereien, besonders auch im Dom zu Xanten erhalten sind, so dürfte doch das auf nebenstehender Lichtdrucktafel abgebildete Fenster eines der vorzüglichsten aus dieser Zeit sein, sowohl in Bezug auf Farbengebung wie Technik. Schon Clemen nennt in seinen „Kunstdenkmäler des Kreises Mörs" (S. 123) dies Bild eine „grofse prachtvolle Kreuzigungsdarstellung". Damals war dasselbe noch nicht restaurirt, und getrennt von einander ohne Zusammenhang in zwei zweitheilige Fenster des Hochchores in Folge sinnloser Restauration im Anfang vorigen Jahrhunderts, eingesetzt. Erst durch die Bemühungen des um die Restauration der alten Glasmalereien im Dom zu Xanten hochverdienten Herrn Pfarrers Hacks wurde es ermöglicht, in diesem Jahre durch Wiederherstellung diese Perle mittelalterlicher Kunst in verdienter Weise zu würdigen. Zwar zum gröfseren Theil noch ziemlich gut erhalten, wurde dieses Glasgemälde noch gerade zur rechten Zeit aus dem Fenster herausgenommen, da die Verbleiung nur noch nothdürftig die alten Glasstücke zusammenhielt und schon einzelne derselben herausgefallen waren. In der früheren Sakristei des Domes (jetzt wird der ehemalige Kapitelsaal als solche benutzt), dem ursprünglichen Bestimmungsort, wurde dieses Fenster erst vor Kurzem wieder eingesetzt, und zwar in dem neuen Theil derselben, der im Jahre 1519—1522 erbaut wurde;[1] 1522 setzte der Glaser des Kapitels, Hermann Leuken, die Fenster der neuen Sakristei in Stand. Da 1519 Johann Billerbeck bereits die Steine zu den Fensterpfosten lieferte, so mufs es sich wohl um eine provisorische Verglasung gehandelt haben, die inzwischen defekt geworden. Im Jahre 1533 bekam die Sakristei drei neue Doppelrahmen für ihre Fenster; da die alte Sakristei nur zwei Fenster hat, so mufs ein Rahmen für den neuen einfenstrigen Theil der Sakristei bestimmt gewesen sein; 1547 erhielten die Fenster ein Flechtwerk aus Kupferdraht zum Schutz der Glasmalereien. Folglich wird das Glasgemälde in der Zeit zwischen 1533 und 1547 entstanden sein. Eine Jahreszahl ist leider nicht darauf angegeben, auch liefs sich der Name des im Bilde dargestellten Donators nicht mehr ermitteln. Jedenfalls stimmt aber obige Zeitangabe mit der Technik und Zeichnung überein. Anhaltspunkte über den Verfertiger dieses Glasgemäldes haben sich leider nicht ergeben.

Die hier abgebildete Darstellung nimmt ungefähr $^2/_3$ der ganzen Fläche des Fensters ein. Nach unten kommt noch eine Reihe Felder in Rautenverglasung mit gemalter Bordüre, in welcher farbige: rothe, blaue und violette Quadern mit gemalten Zwischenstücken in Weifs und Silbergelb abwechseln. Zwei gröfsere Kouronnementzwickel sind ebenso behandelt, während der kleinere obere Zwickel das Monogramm ihs von Strahlen umgeben zeigt. An diesem Fenster sind die Zeichnung, besonders aber Farbenvertheilung und Technik meisterhaft. Die Figuren zeigen noch die Formen der letzten Spätgothik, wenngleich hier und dort, so auch am Kopfputz der Maria Magdalena, der beginnende Uebergang sich bemerkbar macht. Die seitlichen Pilaster dagegen, die oben Putten als Träger der Architektur bekrönen, sind schon ganz in den Formen der Rennaissance gehalten. Die obere Architektur, welche noch Anklänge der Gothik aufweist, zeigt eine sehr merkwürdige Konstruktion, besonders dadurch, dafs die Ausläufe der Architektur nach unten im Mitteltheil gleichsam auf dem Kreuzbalken aufzustehen scheinen. Rechts und links laufen die Nasen der Bögen in einer Fratze aus. Die Architektur ist fast ganz weifs, an den Pilastern hier und dort etwas Silber angebracht. Der Heiland am Kreuz ist meisterhaft gezeichnet und wohl proportionirt. Be-

[1] Beissel »Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor« S. 215 ff.

sonders schön ist der Ausdruck des Kopfes. Nicht minder vortrefflich in Zeichnung sind die beiden Figuren Maria und Johannes. Der schmerzhafte Ausdruck der Muttergottes, die mit etwas geneigtem Kopfe und gefaltenen Händen zur Rechten des Kreuzes steht, ist besonders gut gelungen. Vor ihr kniet der Donator, ein Xantener Kanoniker. Der Kopf, der etwas zu klein gerathen ist, scheint ein Porträt zu sein. An der rechten Hand trägt der Donator sechs Ringe. Johannes schaut mit erhobenem Haupte zum leidenden Heiland empor. Auch in seinem Gesicht, das von wallendem Haar umgeben, ist der Ausdruck des Schmerzes sehr schön zur Darstellung gebracht. Die Arme sind gesenkt und die Hände leicht gefalten. Sehr gut gezeichnet sind die Gewandmotive derselben Figur. Maria Magdalena ist in der Zeichnung weniger geglückt, wenigstens in Bezug auf ihre Stellung. Sehr gut sind auch die Engel, welche das hl. Blut aus den fünf Wunden auffangen. Auch die Perspektive der Landschaft ist schön und in ihren Einzelheiten sehr interessant.

Mehr noch als durch die Zeichnung ragt das Fenster durch seine vorzügliche Farbengebung hervor. Drei Viertel der ganzen Bildfläche sind in Weifs gehalten. Das Weifs zeigt, wie bei den meisten Fenstern dieser Epoche, eine leicht gelbliche Tönung. Der tiefblaue Hintergrund geht bis zur Schulter des Johannes hinab und wird nach unten heller. In seinen einzelnen Stücken schattirt das Blau sehr schön ab und zeigt an den hellen Stellen einen in's Violett spielenden Schimmer, während es in den dunkelen Parthien fast ultramarinblau ist. Durch diese Abwechselung im Glasschnitt wirkt der Hintergrund, der vollständig ohne Ueberzug ist und eigentlich etwas zu viel Blau hat, dennoch interessant und harmonisch. Das Blau des Hintergrundes kehrt noch einmal, allerdings in einer etwas helleren Nuance, im Untergewand der Madonna wieder. Bei Johannes ist das Untergewand saftig tief dunkelroth und ganz wenig im Glasschnitt abschattirt. Dies Roth wiederholt sich in dem Schulterkragen des Kanonikers sowie, jedoch ein wenig heller, im Mantel des fliegenden Engels oben links, und auf der Aufsenseite der Flügel des Engels im rechten Theil. Der Mantel der Maria Magdalena zeigt ein herrliches röthliches Violett im Ton. Von gleicher Farbe ist der Mantel des Engels im rechten Theil oben. Die Innenseiten der Flügel desselben Engels sind hell stahlblau, und einzelne Federn daran mit Silbergelb leicht grün gefärbt. Auch der Kragen am Untergewand des Johannes ist von gleichem stahlblau. Die schönste Farbe des ganzen Fensters ist offenbar das Grün der Innenseite der Flügel des Engels neben der Maria Magdalena. Im Lichten fast hellgrau, flaschengrün, ist dasselbe im Schatten saftig dunkel-bläulich-grün. Die inneren Flügelseiten des Engels oben links sind ebenso. Einen so schönen und so merkwürdig im Glas abschattirten Ton findet man, trotz des bedeutenden Fortschrittes, den die heutige Antikglasfabrikation aufweist, bei in der Masse gefärbten jetzigen Gläsern nicht. Es ist interessant zu beobachten, wie sich jede einzelne Farbe mehrmals und räumlich in entsprechenden Abständen wiederholt. Dies ist auch das einzig richtige Prinzip bei Vertheilung der Farben, welch' letztere bei den Alten stets nur in einer beschränkten Anzahl verwandt wurden. Gerade durch diesen Rhythmus der Farben entsteht die prächtige teppichartige Wirkung. Ein schönes klares Silbergelb, welches sich an einigen wenigen Stellen bis zum Orange steigert, ist in dem Bilde ziemlich reichlich angebracht. Das Kreuz ist dunkelgelb. Gleichfalls gelb sind die Gewandsäume, die Bordüren der Heiligenscheine, die Kelche, Sonne und Mond, sowie die Haare bei Johannes, Maria Magdalena und den Engeln. Auch die Landschaft ist hier und dort durch meist helles Silbergelb belebt. Merkwürdiger Weise ist die Landschaft nach oben auf dem Blau der Luft unvermittelt weiter gemalt, wie es in dieser Art wohl selten vorkommt. Auf der Abbildung merkt man den Unterschied nicht, weil das Blau in der Photographie hell wird, in Wirklichkeit ist die Trennung aber sehr scharf. Gebäude und Bäume sind mittels Silbergelb auf dem Blau grün gemacht.

Was die Technik anbelangt, so ist zu bemerken, dafs der Grisailüberzug einen röthlich grauen Ton zeigt, wie er den meisten Fenstern der Spätgothik eignet. Das Grisail ist ganz leicht körnig getupft und sehr dünn aufgetragen. Auch die Schatten sind körnig hineingetupft, um so auch in den dunkelen Schatten das durchsichtige Leuchten zu erzielen, welches dem Glase erst den eigenartigen Reiz verleiht. Die Lichter sind meist bestimmt mit dem

Borstenpinsel, nicht mit spitzem Holz- oder Federkiel, herausgeholt. Die Köpfe sowie besonders der Körper des Heilandes sind technisch ein Meisterwerk; sie sind grofs und breit modellirt und die Lichter ganz weich herausradirt, während die Haare durch ihre scharfen Lichter und im Schatten verstärkten Konturen den rechten Gegensatz dazu bilden.

Die Aufsenseite des Glases war nur ganz wenig oxydirt. Einige weifse Stücke zeigten zwar einen leichten Anflug, doch war dies verhältnifsmäfsig sehr gering. Wohl zeigte das Roth einige Stellen, an denen durch chemische Zersetzung Grübchen im Ueberfang entstanden waren. Der blaue Hintergrund hat wohl noch am meisten vom Oxyd gelitten, oder besser gesagt profitirt, denn gerade dadurch stimmte derselbe, trotzdem er ohne Bemalung war, so harmonisch zum Ganzen. Da durch Rostflecke und Staub entstandener Schmutz nur wenig dem Glase anhaftete, so konnte von einer Reinigung, aufser mit Wasser, ganz abgesehen werden. Es hat dies auch meist seine Bedenken, da sehr häufig an einzelnen Stellen die Konturen nicht so ganz fest mehr anhaften und dann beim Reinigen heruntergehen, obschon sie ungereinigt noch lange hätten halten können. Bei diesem Fenster jedoch waren alle Konturen noch so fest, dafs sie gewifs noch einmal ein weiteres halbes Jahrtausend überdauern werden.

Bei der Wiederherstellung sind alle alten Stücke, soweit nur eben möglich, wieder benutzt worden, auch wenn manchmal störende Nothbleie, wie bei dem Korpus und den Köpfen nöthig waren. Das verwandte Glas war aufserordentlich dünn, und zwar sowohl das Weifs wie die farbigen Gläser.

Unzweifelhaft kann das oben beschriebene Fenster den allerbesten Glasmalereien des XVI. Jahrh., zu welchen wohl in erster Linie die alten Fenster im nördlichen Seitenschiff des Domes zu Köln gehören, würdig an die Seite gestellt werden. Deshalb verdient dies Kunstwerk auch einem weiteren Kreise von Freunden mittelalterlicher Kunst bekannt zu werden. Vielleicht feiern auch die vielen anderen Glasmalereischätze des Xantener Domes gleicher Art, die der besseren Konservirung wegen vor einigen Jahren herausgenommen werden mufsten, durch Wiederherstellung ihre Auferstehung. Ein weiteres Fenster der Sakristei mit der Darstellung des Salvator und zwei Heiligen neben dem obenbeschriebenen stehend, wird ebenfalls in Kürze ergänzt werden.

Kevelaer. Heinrich Derix.

Kruzifixus, Christus- und Engelsdarstellung am Werdener Reliquienkasten.

(Mit 5 Abbildungen.)



Bei der Darstellung, welche die Bildwerke des in der ehemaligen Abtei-, jetzigen Pfarrkirche zu Werden befindlichen Reliquienkastens in der Beschreibung der Kunstdenkmäler des Kreises Essen gefunden haben,[1]) sind einige Punkte aufser Acht geblieben, die bedeutsam genug erscheinen, um dieselben einer besonderen Erörterung zu unterziehen.

Der in seinem Kern aus Eichenholz hergestellte Kasten hat eine äufsere Länge von 0,40, eine Breite von 0,22 und eine Höhe von 0,20 *m*. Er ist auf seinen Aufsenseiten mit einer Umkleidung versehen, die aus verschiedenartig geschmückten Beinplatten besteht. Von der Vorderseite gibt die Fig. 1 eine Ansicht; die (für den Beschauer) linke Schmalseite ist unter Fig. 2 dargestellt. Auf der rechten Seite sind die vier Füllungen sämmtlich mit Kreismustern ausgesetzt, wie die linke Seite ein solches nur in einem Beispiele zeigt. Der Deckel ist in den Kunstdenkmälern des Kreises Essen veröffentlicht.[2]) Mit Ausnahme eines Feldes, das seine Füllung verloren hat, sind hier überall fuchsartige Thiergebilde dargestellt, die, übereinstimmend mit der auf der linken Schmalseite (Fig. 2) angebrachten gleichartigen Darstellung, zusammengekrümmt sich in den Schwanz beifsen. Die Rückseite des Kastens zeigt eine andere Ausstattung insofern, als hier die vier Felder, welche durch die beiden sich kreuzenden Mittelstreifen gebildet werden, keine Füllung aus Beintafeln erhalten haben, sondern mit einem Seidenstoff belegt sind, der in Muschelgold

[1]) Düsseldorf 1893, S. 98 f.

[2]) a. a. O. S. 100. Fig. 45.

aufgetragene Rankenmuster aus dem Ende des XIV. Jahrh. aufweist.[3]) Auf dieselbe Periode weisen auch die Beschläge des Deckels hin. Es ist damit wohl auch die Zeit festgelegt, in der die Beinplatten ihre jetzige Anordnung erhalten haben. Dafs diese nicht die ursprüngliche ist, das bekundet die unregelmässige, vielfach recht rohe Vertheilung der verschiedenen, des öftern auch verstümmelten, Platten. Mit diesem Vorbehalte wird man der Ueberlieferung, welche den Kasten zu dem hl. Ludgerus, dem Gründer des Werdener Klosters in Beziehung setzt, zustimmen dürfen. Besitzt die Tradition darin eine Stütze, dafs Ludger längere Zeit in York zugebracht hat,[4]) so findet sie auch bei den Archäologen, welche in den Bildwerken nordische Arbeiten des VIII. oder des IX. Jahrh. erblicken, Zustimmung. Die Bildwerke lassen, so heifst es im Kataloge der Kölner kunsthistorischen Ausstellung vom Jahre 1876, „auf ein sehr hohes Alter (vielleicht Zeit des hl. Ludgerus) und normännischen Ursprung schliefsen".[5]) In dem Katalog der Ausstellung der kunstgewerblichen Alterthümer in Düsseldorf 1880 wird angegeben, dafs das Werk „auf skandinavischen Ursprung hinweist und bis in die Zeit des hl. Ludgerus zurückreichen kann, mit dem die Tradition es in Verbindung bringt."[6]) „Skandinavischen Ursprung vermuthet" auch der Verfasser des Katalogs zur Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse, Münster 1879, der als Entstehungszeit jedoch seltsamerweise das XII Jahrh. annimmt.[7]) Als irische oder angelsächsische Arbeiten aus dem VIII. oder IX. Jahrh. endlich figuriren die Platten in der Beschreibung der Kunstdenkmäler des Kreises Essen.[8]) Wenn die Bildwerke wirklich erst im IX. Jahrh. entstanden sind, so würde die Annahme nahe liegen, dafs das Reliquiar durch einen aus dem Norden stammenden Mönch nach Werden gekommen ist. Ein bestimmter Grund, die Ueberlieferung in Zweifel zu ziehen, liegt indefs nicht vor; die gröfsere Wahrscheinlichkeit spricht vielmehr dafür, dafs, wie die Tradition es will, der Erwerb auf den heiligen Ludgerus und die Herstellung der Bildwerke somit auf das VIII. Jahrh. zurückgeht Von den Platten sind, soweit sie figürliche Darstellungen enthalten, drei auf der Vorderseite angebracht. Eine vierte befindet sich auf dem linken Seitenstück. Die (für den Beschauer) linksseitige der an der Vorderseite des Kastens befindlichen Platten mifst 106 *mm* in der Höhe bei einer Breite von 51 *mm*; die mittlere Tafel hat eine Abmessung von 155 : 47, die rechtsseitige endlich eine solche von 95 : 62 *mm*. In den Kunstdenkmälern des Kreises Essen heifst es darüber folgendermafsen: 1. „Christus bartlos mit Kreuznimbus, beide Hände flach zur Seite erhebend, langes Gewand bis zum Knie, unten zwei Drachen, oben zwei Greife. 2. Christus, bärtig, stehend, Gewand bis zur Mitte des Oberschenkels, unter

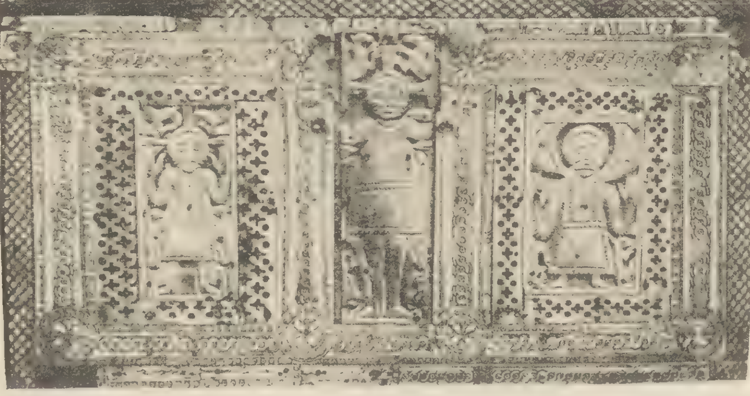


Fig. 1. Vorderansicht. (1/4 der natürl. Gröfse.)

[3]) Vgl. Ausstellungskatalog der kunstgewerblichen Alterthümer in Düsseldorf 1880, Nr. 988, S. 248.

[4]) Ludger lag unter Alkuins Leitung zu York $4^1/_2$ Jahre lang theologischen Studien ob und wurde dort auch im Jahre 767 zum Diakon geweiht. Vgl. Diekamp »Die Vitae s. Liudgeri,« (Münster 1881) S. IX.

[5]) Nr. 1324 S. 139.

[6]) a. a. O.

[7]) Nr. 910, S. 76. Nicht minder auffallend ist es, wenn die dem VI. Jahrh. angehörige Werdener Elfenbeinpyxis dort ebenfalls als eine Arbeit des XII. Jahrh. erscheint.

[8]) Vergl. die dort gegebene Zusammenstellung verwandter Arbeiten.

seinen Füfsen zwei Drachen, oben zwei Greite. Die Arme (abgeschnitten) waren ehemals seitwärts flach ausgestreckt. 3. Engel, bärtig mit ausgebreiteten Flügeln, die Hände erhoben, zu seinen Füfsen zwei Drachen.“ Von der auf der einen Schmalseite befindlichen Darstellung wird dann weiter gesagt: „Vor einer mannshohen Hand ein Mann, der vorübergebeugt, sich das Schwert durch die Brust stöfst.“ Dieses Bildwerk nun und, in Verbindung damit, die Mittelfigur sind es, an die in erster Linie die hier zu gebenden Ergänzungen anknüpfen. Dieselben bieten zugleich einen Beitrag zu einem, nach dem kompetenten Urtheile von Kraus allerdings noch in weiter Ferne stehenden, die Kreuzigungsbilder umfassenden Sammelwerke.[9])

Zunächst sei bemerkt, dafs im Mittelbilde die Drachen nicht unter den Füfsen des Herrn, sondern zu Seiten desselben, die ganze Höhe der Unterschenkel einnehmend, angeordnet sind.

[9]) „Es ist längst“, so bemerkt Kraus in seinem an die Besprechung des Kreuzes von St. Trudpert anknüpfenden Aufsatze „Zur Kunstgeschichte des Kreuzes“ (in der Beilage Nr. 41 der »Allgemeinen Zeitung« 1895), „ein Desiderium der mit dem Studium der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte befafsten Kreise, dafs alle diese Denkmäler, soweit sie überhaupt in Europa erreichbar, und auch die untergegangenen, soweit uns zuverlässige Kunde von denselben geblieben ist, in einem Gesammtkodex vereinigt und damit die nothwendige Grundlage zu einer trotz aller Vorarbeiten und aller, zum Theil recht lobenswerthen Versuche noch immer ausstehenden Kunstgeschichte und Archäologie des Kreuzes vereinigt werden möchten. Erst wenn ein solcher Thesaurus vorliegt, läfst sich der Gegenstand nach allen in Betracht kommenden Gesichtspunkten verfolgen und erschöpfend behandeln. Diese Gesichtspunkte sind sehr verschiedener Art. Sie gehören theils der Kulturgeschichte im weitesten Sinne, theils der inneren Kirchengeschichte, theils der Kunstgeschichte an. Und hier theilen sich wieder die Ikonographie und die Technik in das Interesse, welches die Kunstwissenschaft an der Entwicklung des Kreuzes und des Kruzifixes hat. — Wir sind noch weit entfernt von der Verwirklichung der auf Herstellung einer derartigen Sammlung gerichteten Wünsche — Absichten kann man kaum sagen, denn ich wüfste nicht, wer sich gegenwärtig mit der Sammlung eines so unermesslichen Materials befassen wollte oder könnte. Unterdessen mufs jeder Beitrag zu einem künftigen Sammelwerke dieser Gattung willkommen geheifsen und als nützlicher Baustein begrüfst werden.“

Eine instruktive, trefflich orientirende Uebersicht über die Kunstgeschichte des Kreuzes gibt Kraus in seiner »Geschichte der christlichen Kunst« 2. Band (Freiburg i. B. 1897) S. 310 ff.

Aufser den Greifen zu Häupten der Figur zeigen sich aber als weitere Thierbilder noch zwei Fische, die aufwärts gerichtet zur Brusthöhe des Gekreuzigten emporreichen. Weiter ist hinzuzufügen, dafs die Darstellung auch mit einer Inschrift versehen ist; aus drei in die Arme des Kreuznimbus eingetieften Buchstaben R-E-X. bestehend, bildet sie die auf ein einziges Wort beschränkte Titelinschrift, die den Gekreuzigten als den Herrn und König bezeichnet.

Von gröfserer Wichtigkeit ist dann aber die Feststellung, dafs der eine der fehlenden Kreuzarme noch jetzt, und zwar an dem Reliquienkasten selbst, erhalten ist.

Es ist das jene Platte, die vor einer mannshohen Hand einen sich das Schwert durch die Brust stofsenden Mann vorstellen soll. Es darf gegenüber dieser Deutung zunächst darauf hingewiesen werden, dafs dieselbe einen Aufschlufs über den Gegenstand der Szene nicht gibt, einen Sinn derselben auch nicht erkennen läfst. Weist dies darauf hin, dafs in der Darstellung kein selbständiger Vorwurf zu erblicken, dieselbe vielmehr als ein Theilstück aufzufassen ist, so ist damit auch dem Suchen nach der Herkunft und Zugehörigkeit des Bildwerks die Richtung gewiesen. Ein Blick auf dasselbe zeigt, dafs sich nicht nur eine Hand, sondern auch ein grofser Theil des Armes auf der Platte befindet. Des Weiteren gibt sich dann dieser Arm durch das der Hand eingeprägte Wundmal als Zubehör eines Kruzifixus zu erkennen. Ist es nun dadurch, zumal das Wundmal auf das genaueste mit den Zeichen übereinstimmt, die bei der Christusfigur die Wundmale darstellen, schon nahegelegt, an einen der unserem Bildwerke fehlenden Arme zu denken, so erheben eine Reihe weiterer Merkmale diese Annahme zur vollen Gewifsheit. Hierhin gehört zunächst der Umstand, dafs die Abmessungen des Kreuzarmes und des Mittelbildes an der entsprechenden Stelle genau übereinstimmen. Wie die Abbildungen zeigen, sind die sämmtlichen Figurenplatten von einem schmalen Steg umrandet. Dieser Steg fehlt bei dem Mittelbilde an den Stellen, wo ehemals die Arme ansetzten. Die Höhe dieses fehlenden Stegstreifens beträgt 47 *mm*. Die Kreuzarme müssen somit einschliefslich der beiden 1,5 *mm* messenden Stege eine Breite von $47 + 2 \cdot 1{,}5 = 50$ *mm* gehabt haben. Die als Kreuzarm in Anspruch

genommene Platte mifst nun 48 mm; es fehlt aber der obere Steg. Hierfür mit Einschlufs des Sägeschnittes ein Mafs von 2 *mm* angenommen, ergibt für die Armbreite eine Abmessung von 48 + 2 = 50 *mm*, also vollständigste Uebereinstimmung. Auch die beiderseitigen Darstellungen passen genau zusammen, Allerdings fehlt zu dem Fische, der sich auf dem Querbalken über dem ausgestreckten Arme zeigt, auf dem Mittelstück der zugehörige Kopf. Dafs ein solcher aber vorhanden gewesen ist, das bekunden die noch deutlich wahrzunehmenden Abbruchstellen. Er findet aber aufserdem auf der anderen Seite ein noch wohlerhaltenes Gegenstück. Weiter pafst der Arm des Querbalkens genau an den Armansatz auf dem Mittelbilde. Die als Schwert bezeichnete Waffe endlich findet ebenfalls auf diesem Mittelstück ihre Ergänzung. Dieselbe läfst zugleich klar erkennen, dafs hier eine Lanze in der ihr charakteristischen Form dargestellt ist. Da der dem Manne zugewendete Theil derselben somit nicht die Spitze, sondern den Schaft der Lanze bildet, so fällt auch die Annahme dahin, dafs der Mann sich die Waffe durch die Brust stöfst. Aus dieser Feststellung ergibt sich die Erklärung für den Inhalt des Bildwerkes.



Fig. 2. Seitenansicht.
(1/4 der natürlichen Gröfse.)

Es kann in dem Lanzenträger nur der Kriegsknecht erkannt werden, der dem Heiland mit dem Speere die Seite öffnet. Seine Stellung zur Rechten des Gekreuzigten entspricht der üblichen Anordnung. Der Grund dafür, dafs der Kriegsknecht auf dem Boden liegend dargestellt wurde, ist darin zu erblicken, dafs das Bild in dem Kreuzbalken selbst, also in einem eng umgrenzten Rahmen untergebracht werden mufste. Die Haltung des die Hände flehend erhebenden, die Lanze senkenden Mannes erinnert dabei auffallend an die Legende, welche den Soldaten erblinden und durch das der Wunde des Herrn entströmende Blut wieder sehend werden läfst. Auch der Umstand, dafs der Lanzenschaft durchbrochen dargestellt ist, würde sich dieser Symbolik ganz anpassen.

In Fig. 4 ist nun eine Rekonstruktion des Bildwerks gegeben, in welcher das den rechten Arm des Gekreuzigten enthaltende Stück des Querbalkens dem Mittelstück angesetzt worden ist. Eine Ergänzung hat dabei nur insofern stattgefunden, als der fehlende obere Steg beigefügt und ebenso auf dem Mittelstücke der fehlende Fischkopf eingezeichnet worden ist.

Darf die Rekonstruktion dieser Seite des Querbalkens als eine völlig sichere gelten, so sind wir dagegen bei der rechten Seite in einem Hauptpunkte der Darstellung ohne feste Stütze. Die Ergänzung ist aber gleichwohl vorgenommen worden, weil sich nur auf diese Weise von der Gesammtgestaltung ein anschauliches Bild gewinnen liefs. Ich habe mich im Wesentlichen darauf beschränkt, ein Spiegelbild der erhalten gebliebenen Seite des Querbalkens zu geben. Wenn das verlorene Stück auch in Einzelheiten davon abgewichen sein mufs, so kann es aber keinem Zweifel unterliegen, dafs die allgemeine Anordnung damit im Wesentlichen zutreffend wiedergegeben ist. Abgesehen von dem Arme, der durch das Ansatzstück auf den senkrechten Balken genau fixirt ist, erscheint es zunächst klar, dafs der auf der anderen Seite über dem Arme angebrachte Fisch hier sein Gegenstück hatte. Die Abmessungen des auf dem Mittelstücke von ihm erhalten gebliebenen Kopfes passen aber nicht ganz zu dem Rumpfe des Fisches auf der anderen Seite des Querbalkens. Sie sind erheblich kleiner, weisen also darauf hin, dafs hier ein Fischkörper von schlankerer Form eingezeichnet gewesen ist. Es stimmt damit überein, dafs die Uebertragung des Kreuzstücks als Spiegelbild in der durch den Armansatz des Gekreuzigten bedingten Höhenlage etwas zu viel nach oben hinaufrückt. Bei dem in Verlust gekommenen Stück des Querbalkens ist also der Raum oberhalb des Armes etwas schmaler, unterhalb desselben etwas breiter gewesen. Für eine in die Einzelheiten gehende Ergänzung der Figur liegt dagegen kein Anhalt vor; dieselbe hat sich deshalb lediglich auf eine

Kopie des Lanzenträgers beschränken müssen. Dafs aber auf dem verlorenen Kreuztheile ein Gegenbild, also der Kriegsknecht mit dem Schwamme sich befand, kann, auch abgesehen von der sich überall dokumentirenden, auf das strengste durchgeführten Symmetrie, keinem Zweifel unterliegen. Das, was an Resten auf dem senkrechten Kreuzbalken erhalten geblieben ist, weist auch darauf hin. Wie auf der linken Seite eine Standfläche geschaffen ist, auf der der Kriegsknecht aufsteht, so zeigt sich auch zur rechten auf dem Mittelstück die gleiche Anordnung. Ferner hat sich zu der Lanzenspitze auf der linken Seite des Mittelbildes hier ein Gegenstück erhalten, das nur einer Figur als Zuthat angehört haben kann: es ist ein der Lanzenspitze ähnliches, nur etwas spitzer gestaltetes Gebilde. Mit einem Schwamme hat dasselbe allerdings keine sonderliche Aehnlichkeit; wir wissen aber nicht, wie die Fortsetzung auf dem verlorenen Kreuzstück gewesen ist. In der Stelle bei Johannes heifst es bekanntlich, dafs die Schergen den in Essig getauchten Schwamm um einen Hyssopstengel herumgelegt haben.[10] Die üblich gewordene Anordnung, wobei der Schwamm aufgesteckt erscheint, ist von dem Bildner offenbar nicht gewählt worden; er hat das Herumlegen entweder in der Weise zur Darstellung gebracht, dafs der Stock noch über den Schwamm hervorragte, oder er hat sich, was allerdings weniger wahrscheinlich sein mag, auf die Darstellung eines Hyssopstengels beschränkt.



Fig. 3. Christus.



Fig. 4. Kruzifixus. (Halbe natürliche Gröfse.)



Fig. 5. Engel.

Das Kreuzigungsbild, wie es hier in der Fig. 4 wiederhergestellt ist, zeigt den angelsächsischen Typus, wie er seit dem VI. Jahrh. sich ausgebildet hat. Gleich dem irischen bildet derselbe eine Abart des lateinischen Kreuzigungstypus, der, im Gegensatze zu dem byzantinischen, den Heiland sterbend darstellenden Stil, diesen lebend an's Kreuz heftet. Als „Fürst der Menschheit" wird er dargestellt, „der Heldenjüngling, der Herr, der Allmächtige, der starkmüthig und ernst die Richtstätte besteigt, er, der Menschheit Retter." In diesen Worten des Hochgesangs, den der angelsächsische Dichter in jenem dem Kaedmon zugeschriebenen Traumgesicht vom heiligen Kreuze angestimmt hat,[11] ist das Programm der Kruzifix-Darstellung für diese Zeit und diese Richtung enthalten; „der Typus derselben ist der des idealen sieghaften Heldenjünglings, wie ihn die jugendliche Phantasie der Germanen sich als geistigen Heerführer vorstellt."[12] Diesem Typus entspricht das Werdener Bildwerk, mag seine Ausführung auch roh sein, wie so manche andere Werke der irisch-angelsächsischen Kunst.[13]

[10]) Johannes 19, 29: Illi autem spongiam plenam aecto, hyssopo circumponentes, obtulerunt ori ejus.

[11]) Vgl. Kraus »Geschichte der christlichen Kunst« 1. Bd., (Freiburg i. B. 1895) S. 614.

[12]) Kraus a. a. O. 2. Bd. (1897) S. 319.

[13]) Ein Gebilde besonders abschreckender Art zeigt die bekannte St. Galler Miniatur. Vielfach abgebildet, so bei Stockbaur »Kunstgeschichte des Kreuzes« (Schaffhausen 1870) S. 198, Rahn »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« (Zürich 1876 S. 128), Forrer und Müller, »Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung« (1894) Taf. IV Fig. 6 und Kraus a. a. O. 1. Bd., S. 619).

Als König bezeichnet die Inschrift auf dem Kreuznimbus den Heiland, der mit weit geöffneten Augen dasteht, aber nicht nur diese Inschrift kennzeichnet ihn als den Herrscher. Wie der Kriegsknecht anbetend sich demüthig vor ihm neigt, so erkennt in ihm auch alle Kreatur den Herrn, die Drachen zu seinen Füfsen, die Fische zu seinen Seiten, die Greife zu seinen Häupten. Wenn bei ihrer Anbringung auch sicher die nordische Art der ornamentalen Füllung aller leeren Flächen bestimmend mitgewirkt hat, so legt sich andererseits aber auch der Gedanke nahe, dafs in diesen Thiergebilden zugleich die Repräsentanten der am Tode des Herrn theilnehmenden Elemente, die Personifikationen von Erde, Meer und Himmel haben dargestellt werden sollen.[14])

Hinsichtlich einiger weiteren Details kann es unter Bezugnahme auf die Abbildung an einem kurzen Hinweis genügen.

Die seit dem Eintritt der gothischen Richtung der bildenden Kunst geläufig gewordene Uebung, bei der Darstellung des Gekreuzigten die Füfse übereinanderzulegen und sie mit einem einzigen Nagel zu durchbohren, entspricht, wie das jetzt als zweifellos angesehen werden kann, nicht dem wirklichen Hergange. Es darf vielmehr als sicher erachtet werden, dafs jeder Fufs mit einem eigenen Nagel befestigt war. Dementsprechend zeigen die älteren Bilder die Füfse des Herrn nebeneinanderstehend und, wo sie überhaupt die Nagelspuren angeben, jeden Fufs mit einem Nagel durchbohrt, wie dies in der griechischen Kunst überhaupt die Regel geblieben ist. Das Werdener Bildwerk entspricht diesem Typus. Wie die Hände so zeigen auch die nebeneinander gestellten Füfse die Wundmale. Ein Fufsbrett ist nicht vorhanden; die untere Umrandung des Kreuzes bildet die Unterlage. Wie in der ältesten Zeit fast durchweg, so zeigen auch hier die Arme die wagerechte Haltung. Ein Inschrifttäfelchen ist nicht vorhanden; seine Stelle vertritt der Kreuznimbus mit dem auf seinen drei Armen eingegrabenen Worte Rex. Das Kreuz selbst endlich zeigt die Form der crux immissa, also jene Form, bei der der senkrechte Balken den Querbalken überragt.

Von den beiden Begleitfiguren, die auf der Vorderseite des Kastens angebracht sind, steht die linksseitige (Fig. 3) in enger Beziehung zu dem Kreuzigungsbilde. Der Grund, weshalb die Griechen den sterbenden, die Lateiner den noch lebenden Christus am Kreuze zur Anschauung brachten, war, wie dies von Kraus zum ersten Mal betont ist, „sicher in der in den beiden Hälften der Christenheit ganz verschiedenen Auffassung und Praxis hinsichtlich der Feier des Leidens Christi und seiner Auferstehung gegeben. Den Griechen war der Charfreitag als Tag der Erlösung die Hauptsache; sie feierten daher, indem sie bereits am Freitag um 3 Uhr, um die Todesstunde des Herrn, das Fasten aufhoben, ihr *πάσχα σταυρώσιμον*, und so ist der Charfreitag bei den Griechen das Hauptfest geblieben. Die Lateiner legten von jeher auf die Auferstehung, als den Abschlufs des gottmenschlichen Leidens den Hauptnachdruck; für sie war darum der Sonntag als *πάσχα ἀναστάσιμον* die Hauptsache, und ihr Christusbild sollte daher ihrer Absicht nach selbst in dem Status tiefster Erniedrigung des Menschensohnes am Kreuze doch immer noch die Idee des die Welt und den Tod überwindenden Siegers darstellen; die liturgische Absicht hat hier also von vornherein über die historische gesiegt; auch in den kirchlichen Hymnen des Offiziums ist sie frühzeitig vertreten. Den sprechendsten Ausdruck für ihren Gedanken fanden hier die Abendländer in der in den Sakramentarien der karolingisch-ottonischen Zeit beliebten, bis tief in die romanische Zeit an den Stations- und Prozessionskreuzen sich fortsetzenden Sitte, dem Bilde des am Kreuze erniedrigten gleich das Bild des triumphirenden Christus zur Seite zu stellen".[15]) Der Werdener Reliquienkasten bietet einen Beleg für das frühzeitige Vorkommen dieser Darstellungsweise in der plastischen Kunst.

Dafs es eine Christusfigur ist, die hier zur

[14]) Kraus a. a. O., 2. Bd., S. 342: „Die am Leiden des Herrn theilnehmenden Elemente betonen Venantius (terra, pontus, astra, mundus quo lavantur flumine) und ein Aachener Reliquienschrein (pontus, terra, polus mihi subditus, haec rego omnia). Demgemäfs begegnen wir seit dem karolingischen Zeitalter den Personifikationen von Erde, Meer und Himmel zu Füfsen des Kreuzes." Belege dafür aufser bei Kraus bei Stockbauer a. a. O. S. 217.

[15]) Kraus a. a. O., II. Bd. S. 317 f. Springer »Der Bilderschmuck der Sakramentarien« S. 364 führt drei Sakramentarien dafür an, davon eins aus dem IX. Jahrhundert.

Rechten des Gekreuzigten angeordnet ist, das bezeugen die Wundmale an den Händen und den Füfsen; das bekundet ferner der Kreuznimbus, der hier ebenso wie bei dem Kreuzigungsbilde das Haupt des Heilandes umgibt. Auch die begleitenden Thierfiguren fehlen nicht. Sie sind aber, da die Mittelflächen durch die angelegten Arme gefüllt werden, auf die Drachen und die Greife beschränkt. Eine Abweichung von dem Kreuzigungsbilde besteht auch darin, dafs die Drachen, die sich dort von dem Herrn abwenden, ihm hier zugewendet, wie an ihm emporkletternd dargestellt sind. Das Bildwerk zeigt uns den triumphirenden Christus, den rex gloriae, den Weltenrichter. Die Auffassung ist allerdings nicht die übliche, die den Heiland als Richter, die Linke erhoben, in der Rechten das Buch haltend, vorführt. Es ist die Darstellung, wie sie ähnlich auf der Rückseite des Kreuzes von St. Trudpert erscheint und von der Rosenberg sagt: „Es ist nicht der rex tremendae majestatis des Thomas de Celano, sondern der korrespondirende Typus, nach welchem der Herr, seine Wundmale zeigend, spricht: Pro se me passum videant, wie es auf dem Altar in Klosterneuburg heifst, oder wie ihn der hl. Hieronymus zornig ausrufen läfst: Sieh, was ich für dich gelitten, was hast du für mich gelitten?“[16])

Aufser den beiden Christusbildern weist der Reliquienkasten als drittes Bildwerk (Fig. 5) noch eine Darstellung auf, in der, wie dies auch in den »Kunstdenkmälern« geschieht, nur eine Engelsfigur erblickt werden kann. Zu einer solchen Deutung nöthigt der Umstand, dafs die Gestalt mit Flügeln, dem Zubehör der Engel, ausgestattet ist; Bedenken dagegen könnte erwecken weniger das ja auch sonst des öfteren zu beobachtende Fehlen des Nimbus, als vielmehr das Vorhandensein eines Bartes. Aber auch hierfür fehlt es nicht an einigen, allerdings seltenen, Analogieen. Es kann dabei dahingestellt bleiben, ob, wie von der einen Seite behauptet, von der anderen Seite bestritten wird, die altchristliche Zeit den Typus des bärtigen Engels gekannt hat.[17]) Einige dem Mittelalter angehörige Beispiele von bärtigen Engeln finden dagegen keinen Widerspruch. Freilich ist auch ihre Zahl nur eine äufsert geringe. Neben einem erst dem XIII. Jahrh. angehörigen Exemplare[18]) und einem bärtigen Engelsbilde, welches sich auf der aber nur in Zeichnungen noch erhaltenen, aus dem IX. Jahrh. stammenden Elfenbeinkathedra von S. Marco in Venedig befand,[19]) führt Stulfauth eine aus dem IX. oder X. Jahrh. stammende Elfenbeintafel byzantinischer Herkunft an, in deren Beschreibung es bei Westwood heifst: »a venerable bearded angel with long wings, entirely clothed and with sandales an his feet.[20]) Dem X. Jahrh. wird dann noch eine Abbildung des hl. Michael in den Katakomben von Verona zugewiesen, die den Engel mit langem Barte, grofsen Flügeln, mit Pallium und Tunika bekleidet darstellt.[21]) Diesen seltenen Exemplaren reiht sich nun als ferneres Beispiel einer bärtigen Engels-

[16]) Rosenberg »Das Kreuz von St. Trudpert« (Freiburg i. B. 1894) S. 10. In der Anmerkung 35 S. 32 verweist Rosenberg ferner auf das Walrofskreuz in Kopenhagen bei Westwood, »Fictile Ivories« S. 152 Nr. 73, 102, 103, Taf. XIV, mit der Inschrift: „*Videte manus meas et pedes meos dicit Dominus.*“ Für diese zweite Auffassungsweise sehr bezeichnend ist ferner, worauf Fr. Schneider hingewiesen hat, das tiefergreifende Responsorium in der Charfreitagsliturgie: Popule meus, besonders die Stelle: Ego te exaltavi magna virtute: et tu me suspendisti in patibulo crucis.

Es sei hier auch hingewiesen auf eine Miniatur in St. Gallen, von der es bei Stockbauer (a. a. O. S. 206 Nr. 2) heifst: „In einem Psalterium aus dem X. Jahrh. ist Christus dargestellt im jugendlichen Typus und mit nach Art der Alten zum Gebet erhobenen Händen.“

[17]) Nach Schultze »Archäologie der altchristlichen Kunst«, (München 1895) S. 350 f. gehen in der Kunstauffassung der Engel zwei Entwicklungsreihen nebeneinander, von denen eine durch die biblischen Quellen und eine durch die Antike bestimmt sei. Während diese bis zur Gegenwart sich behauptet, sei jene in dem bärtigen Typus nur zu kümmerlicher Geltung gelangt und im V. Jahrh. abgebrochen worden. Die Beispiele, in denen Schultze das Vorkommen bärtiger, der altchristlichen Zeit angehöriger Engel erkennen will, werden dagegen von Stulfauth, der übereinstimmend mit de Rossi, Ficker und Hasenclever zu dem Schlusse gelangt, dafs die altchristliche Kunst von bärtigen Engeln nichts weifs, sämmtlich abgelehnt. Vgl. Stulfauth „Die Engel in der altchristlichen Kunst“. »Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter«, 3. Heft. (Freiburg i. B., Leipzig und Tübingen 1897) S. 242 ff.

[18]) Stulfauth a. a. O. S. 255.

[19]) Stulfauth a. a. O. S. 241 und S. 255 Nr. 5

[20]) Stulfauth a. a. O. S. 255.

[21]) Mittheilungen der k. k. Centralkommission, X. Jahrg. (Wien 1865) S. XL. Kraus »Realencyclopädie der christlichen Alterthümer«, I. Bd. (Freiburg i. B. 1880 S, 418.

figur das Werdener Bildwerk an und zwar in einer Datirung, die ihr den Altersvorrang gewährt.

Der Engel ist dargestellt in der Art der Oranten, mit emporgehobenen Armen und offenen Händen. Da durch die Flügel hier auch die oberen Ecken ausgefüllt wurden, für die Greife also kein Raum mehr übrig blieb, so haben hier am unteren Ende nur noch die Drachen Platz finden können. Auch bei ihnen ist gegenüber den beiden andern Bildwerken wieder eine Abwechslung beliebt worden. Von den beiden Thieren ist nämlich das eine nach oben gerichtet und nach auswärts gewendet, das andere umgekehrt, also nach unten gerichtet aber nach innen gewendet angeordnet.

Dafs die Figur des triumphirenden Christus und die des „Engels“ mit der des Gekreuzigten zusammen entstanden sind, kann bei der völligen Uebereinstimmung in der Arbeit und der ganzen Durchbildung keinem Zweifel unterliegen. Nur in der Bekleidung machen sich schwache Unterschiede bemerkbar. Der in der Mitte gegürtete Rock, wie er als einziges Kleidungsstück überall erkennbar, ist freilich seinem Schnitt und seiner Verzierung nach bei allen drei Figuren in gleicher Weise gebildet. Der Rock des Gekreuzigten ist nur insoweit etwas reicher gebildet, als in der unteren Parthie vier parallele Borten, bei den anderen aber nur je zwei angeordnet sind. Abweichung besteht dann aber darin, dafs, während bei dem Gekreuzigten die Aermel fehlen, solche bei den beiden anderen Figuren deutlich durch die Fältelung gekennzeichnet sind. Dieselbe reicht bei dem Christusbilde von den Händen bis zu den Ellenbogen, bei dem Engel umfafst sie auch noch den Hauptheil des Oberarmes.[22] Dann ist es die Länge des Rockes, in der sich ein Unterschied zu erkennen gibt. Derselbe reicht bei dem Kruzifixus bis zur Mitte der Oberschenkel; er verlängert sich bei der Christusfigur bis zu den Knieen und bei dem Engel endlich geht er bis auf die Knöchel hinunter. Dieselbe Bekleidung zeigt auch der Lanzenträger. Der Rock, der ebenso wie der des Kruzifixus ärmellos ist, weicht nur darin ab, dafs der Obertheil desselben mit Streifen übersät ist, die, ziemlich senkrecht angeordnet, wohl einen Schuppenpanzer andeuten sollen.[23]

Auf die Frage, wie die Bildwerke ursprünglich angeordnet waren, wage ich eine bestimmte Antwort nicht zu geben, Es mag aber darauf hingewiesen sein, dafs die gezwungene Haltung, welche die Kriegsknechte innerhalb der Kreuzarme einnehmen, sich am ehesten erklärt, wenn angenommen wird, dafs seitlich neben dem Kreuze keine zur Anbringung dieser Figuren geeignete Flächen vorhanden waren, die Platten also nicht, wie jetzt, auf einem Kasten aufgenagelt waren, sondern zur Verzierung eines Kreuzes, vielleicht eines Kreuzreliquiars gedient haben.

Bonn-Kessenich. W. Effmann.

[22]) „Die Aermel wurden“, so bemerkt Hottenroth »Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit«, II. Bd., 2. Aufl. (Stuttgart 1891) S. 9, bei der Beschreibung der angelsächsischen Tracht, „über die Unterarme in ein dichtes Gerinne von Fältchen zusammengeschoben und am Handgelenke mit einer Spange oder einem Knopf festgehalten. Alle zeitgenössischen Miniaturen ohne Ausnahme und selbst die rohesten lassen diese zusammengestreifelten Aermel erkennen“.

[23]) Ueber die Kriegstracht vergl. Hottenroth a. a. O. S. 10.

Bücherschau.

Die Sixtinische Kapelle von Ernst Steinmann, I. Theil. (Mit Unterstützung des Deutschen Reiches herausgegeben.) Textband in Quart von 710 Seiten mit 260 Abbildungen und Mappe in Grofsfolio mit 34 Tafeln. Preis zusammen 100 Mk. Verlagsanstalt F. Bruckmann, München 1901.

Durch dieses glänzende Werk erhält das Heiligthum Sixtus IV. endlich eine Monographie, (von der die Hälfte vorliegt); soweit die daraus zur Verfügung gestellten Proben erkennen lassen, eine den eigenartigen Bau und seine einzig dastehende Ausstattung n Abbildungen und Text vollkommen würdigende Beschreibung, die sich namentlich auf die Fresken bezieht. Diese vergegenwärtigen in einem einzigen Rahmen die Entwickelung der italienischen Renaissancemalerei: in den drei grofsen Perioden der Umbrer und Florentiner an den Wänden, Michelangelo's an der Decke und Raphaels in den Teppichen, endlich Michelangelo's im Jüngsten Gericht. — Der Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. wird im I. Band geschildert, und zwar in den beiden ersten Abschnitten das Aufblühen der Künste in Rom von 1471—1481, in den folgenden die Baugeschichte der Kapelle, die Kultusstätte und Festungsanlage zugleich

sein sollte, nebst ihrem nicht gerade reichen Skulpturenschmuck. Die nächsten fünf Abschnitte sind den Papstporträts an den Hochwänden und dem darunter befindlichen Bilderkreis gewidmet, der letzte Abschnitt der Weihe des Heiligthums und der Feier seiner Feste. Der Anhang umfafst die Quellen für die Geschichte Sixtus IV. und die Dokumente für die Thätigkeit der Künstler. — Die Illustrationen, die auf Originalaufnahmen nicht nur in der Kapelle, sondern auch nach den alten Handzeichnungen zu den Fresken beruhen, stehen auf der ganzen Höhe der heutigen Reproduktionstechnik und ermöglichen so einem weiten Kreise das Studium der herrlichen Denkmäler, die leider auch gegen den allmählichen Verfall nicht geschützt werden können. H.

Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. Eine archäologische Studie von Anton de Waal. Mit 13 Tafeln in Phototypie und 13 Textbildern. Im Selbstverlage des Verfassers, Rom 1900. (Preis 20 Mk.)

Unter den Sarkophagen des IV. Jahrh. nimmt der 1595 in der Confessio von St. Peter entdeckte hinsichtlich des Reichthums, der künstlerischen und ikonographischen Bedeutung die erste Stelle ein. Sehr schwer zugänglich, erst in der neuesten Zeit würdig abgebildet, bedurfte er dringend einer neuen Veröffentlichung, die in grofsen guten Aufnahmen und zuverlässigen Beschreibungen bestehen mufste. Beide hat de Waal besorgt und damit wie der Würdigung der altchristlichen Skulptur, so der archäologischen Wissenschaft einen grofsen Dienst erwiesen. Nach mehr allgemeinen Bemerkungen über den 359 als Präfekt von Rom gestorbenen Christen Junius Bassus und das Kunstschaffen seiner Zeit, wie es sich namentlich an der Peterskirche entfaltete, und nach einer knappen, aber sehr präzisen Charakteristik der Sarkophag-Skulptur des IV. Jahrh., erfolgt die Beschreibung des Sarkophags im Allgemeinen. Im zweiten Kapitel beginnt die besondere Beschreibung, welche nicht der Reihe folgt, sondern der Zeit, indem zunächst die vier alttestamentlichen Szenen erörtert werden, sodann die fünf neutestamentlichen mit Einschlufs der Majestas Domini. Ihre Auswahl gibt dem Sarkophag eine ganz eigenartige Bedeutung, welche noch überboten wird durch die alt- und neutestamentliche Vorgänge in Lämmergestalten darstellenden Zwickelreliefs, die eingehend erklärt werden, auch in ihrem inneren Zusammenhang. Die sehr beachtenswerthen ikonographischen Ergebnisse, welche diesem Sarkophage mit seinen zahlreichen römischen Seitenstücken die Uebereinstimmung, noch mehr den Unterschied wahren, werden im fünfteu Kapitel zusammengestellt, und im Schlufskapitel werden die dekorativen Theile behandelt, die zumeist dem profanen Leben entnommen sind, in ihrer Mannigfaltigkeit nur einem so geübten Auge erkennbar, wie der Verfasser es sich durch die Jahrzehnte geschult hat. Aufser den 13 Tafeln, welche die ganze Vorderseite und jede der 10 Darstellungen à part zeigen, dazu eine Seitenfläche mit Profanbildern, bietet der Text noch manche Details, und da der Verfasser nicht nur hinsichtlich ihrer Erklärungen den sichern Weg gewandelt, sondern anch zu dem einheitlichen Gedanken vorgedrungen ist, welcher Wahl und Stellung der einzelnen Bilder und Szenen bestimmt, so darf seine Monographie als eine sehr verdienstvolle Arbeit bezeichnet werden. B.

Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst von Dr. J. E. Weis-Liebersdorf. Zweiter Theil. Allgemeine Verlags-G. m. b. H., München 1901. (Preis 5 Mk.)

Der Schlufsband dieses in Bd. XIII, Sp. 384 besprochenen Buches ist schnell erschienen und behandelt die drei Basilikenbilder Hans Burgkmair's von St. Peter, vom Lateran und von Santa Croce, sowie das Doppelbild des Meisters L. F. von San Lorenzo und San Sebastiano. Sie werden eingehend geprüft, indem zunächst der Meister charakterisirt wird, sein Lebenslauf, sein Schaffen, sein Können, sodann das Bild bis in seine kleinsten Einzelheiten untersucht und erklärt wird. Im Anschlusse an das erste, das werthvollste aller Jubiläumsbilder, auf welchem der hl. Petrus vor der Petersbasilika mit der Jubiläumsthür zwischen den beiden Gruppen der prachtvoll gezeichneten Nothhelfer-Standfiguren thront, wird deren Legende zunächst im Allgemeinen erörtert, sodann jedem einzelnen eine besondere Untersuchung gewidmet, in der auch die Vision als Kunstmittel, die Entwicklung des Madonnentypus und die Passion Christi in der christlichen Kunst zur Erörterung gelangen. Das zweite: Lateranbild, stellt den hl. Johannes im Inneren der Basilika vor und ringsumher die Hauptbegebnisse seines langen reichen Lebens, die den Verfasser zu sorgsamer Darlegung der Johanneslegende veranlassen. — Das dritte Basilikabild: Santa Croce, das über deren äufseren Erscheinung die reiche Kreuzigungsszene, auf beiden Seiten die noch viel reichere Romwallfahrt der hl. Ursula zeigt, beschäftigt sich eingehend mit der Geschichte der Pilger, namentlich der Romfahrten und mit dabei gebräuchlichen, mannigfaltigen Pilgerandenken, um dann der Ursulalegende die Aufmerksamkeit zuzuwenden, ihrer Entstehung, Entwickelung, Darstellungsart, endlich den Kreuzbildern und deren Haupttypen. — Das Bild von San Lorenzo und San Sebastiano, das aufser diesen beiden Kirchenäufseren den Judaskufs und die Auffindung des hl. Kreuzes in vier Szenen vorführt, gibt zunächst zur Charakterisirung des Meisters L. F. Veranlassung, sodann zu näheren Mittheilungen über die Titelheiligen und die hl. Helena, ihre Legende. Geschichte, Kreuzauffindung, die bald zur Verehrung des Kreuzholzes führte. Fünfzig vortreffliche Abbildungen, die von den kostbaren Gemälden auch manche Details bieten, erläutern den Text, dessen Schlufs den Kardinallegaten Raimund Peraudi bespricht, die Art, wie er den Jubiläumsablafs in Deutschland (1501 bis 1504) einzurichten bemüht war, das Ceremoniell seiner Feier und Verschiedenes, was damit im Zusammenhang steht. — So sind dem Verfasser die höchst eigenartigen und wichtigen sieben Augsburger Basilikabilder zur Folie geworden für die gründliche Erörterung sehr zeitgemäfser Themate, welche die Kunst- und Kulturgeschichte, die Heiligenlegende und Ikono-

graphie betreffen, eine Fülle apologetischer Fragen, über welche die Verständigung wesentlich gefördert wird durch die objektive und klare Analyse. B.

Osnabrück. Seine Geschichte, seine Bau- und Kunstdenkmäler. Ein Städtebild. Festschrift zur 48. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, im Auftrage der Prefskommission herausgegeben von Dr. Alois Wurm. Mit 88 Abbildungen und einem Stadtplan. Verlag von G. Pillmeyer, Osnabrück 1901. (Preis 1,50 Mk.)

Dieses Büchlein hat einen über seine unmittelbare Bestimmung weit hinausreichenden Werth, indem es den wenig bekannten inneren und äufseren Entwicklungsgang der Stadt wie des Hochstiftes Osnabrück in zuverlässiger und klarer Weise darlegt und ihre bisher viel zu wenig beachteten hochbedeutsamen Bau- und Kunstdenkmäler beschreibt, unter Beifügung einer grofsen Anzahl zumeist auf guten photographischen Aufnahmen beruhender Abbildungen. Aus der romanischen, früh- u. hochgothischen Periode haben sich prächtige Kirchen, aus der spätgothischen und Renaissancezeit interessante Profanbauten erhalten, und die Holz- wie Steinplastik des Mittelalters ist durch hervorragende Denkmäler vortrefflich vertreten. Von ungewöhnlicher Bedeutung ist die Sammlung der liturgischen Metallgeräthe, die sich namentlich in den Schatzkammern des Domes und der St. Johanniskirche erhalten hat, wie der Pokale im Eigenthum der Stadt. Schon der Hinweis auf die fünf gröfseren Schreine und mehrfachen sonstigen Reliquiare im Dom, auf die beiden Schreine in St. Johann und auf den frühgothischen Kaiserpokal genügt, um die Vorstellung zu vermitteln von dem kunstgewerblichen Werth dieser ungemein merkwürdigen Sammlungen, die hier einen kompetenten Erklärer gefunden haben. Schnütgen.

Himmelsleiter. Illustrirtes Betrachtungs- und Erbauungsbuch für das christliche Volk, zugleich ein Vademekum für die Jünger der kirchlichen Kunst von Friedrich Beetz. II. vermehrte und verbesserte Auflage. Verlag von Friedr. Pustet. 1902. (Preis broch. 5,— Mk., in Leinwand 6,20 Mk., in Leder 8,— Mk.)

Dieses eigenartige, auf die Typik und Symbolik aufgebaute und ganz davon erfüllte Andachtsbuch bietet im I. Theil 49 **Betrachtungen**, die das ganze Leben des Heilandes und seiner hl. Mutter behandeln und mit der Anbetung des Lammes schliefsen, unter stetiger Hervorkehrung der vor- und sinnbildlichen Gesichtspunkte, die zumeist auf einem ganzseitigen Bilde im Sinne Klein's, sei es von seiner Hand, sei es in seiner Stilart Ausdruck finden. Auch im II., die Gebete enthaltenden Theil kommen überall diese Beziehungen zur Geltung, namentlich bei den Andachten für die einzelnen kirchlichen Festzeiten; und der Anhang umfafst Zusammenstellungen der bedeutsamsten Vorbilder, der wichtigsten alttestamentlichen Weissagungen und ihrer Erfüllungen, der gebräuchlichsten Sinnbilder. Auf die Pflege der Typologie zum Zwecke der Erbauung läuft hier also Alles hinaus, und diese an sich vorwiegend wissenschaftliche Untersuchung so unmittelbar und packend in den Dienst der Frömmigkeit zu stellen, war eine schwierige Aufgabe, die vollständige Beherrschung des weitverzweigten Gegenstandes und grofse Geschicklichkeit verlangte hinsichtlich der Auswahl und Anwendung. Nach beiden Richtungen hin darf das Buch als durchaus gelungen bezeichnet werden, als eine vorzügliche Anleitung zur Pflege dieses edlen Wissenszweiges und zur Stärkung des innerlichen Lebens. Den Unterweisungen kommen die Abbildungen, die korrekt und anmuthig, zierlich und doch ernst sind, vortrefflich zu Hülfe in einer für ein Gebetbuch ganz angemessenen Weise, so dafs diesem eigenartigen Vademekum die besten Wünsche und Hoffnungen mit auf den Weg gegeben werden dürfen. Schnütgen.

Die Selige Maria Creszentia Höis von Kaufbeuren. Eine Dichtung zu Lob und Lehr von Fr. X. Offner, Wallfahrtspriester in Heilig Kreuz bei Kempten. Mit Bildern von Aug. Müller (Warth) in München, Kösel'sche Buchhandlung. Kempten 1901. (Preis gebd. 12 Mk.)

Die Schule der Seligen Franziskanerin Maria Creszentia. Dem kath. Volke neuerdings aufgethan von Offner, mit Bildern von Müller (Warth). (Preis gebd. 2,20 Mk.)

In beiden hübsch ausgestatteten Büchern werden Leben und Tugenden der sel. Creszentia geschildert im Anschlusse an 31 gut gemalte, im Lichtdruck vortrefflich wiedergegebene, recht anschaulich und erbaulich wirkende Bilder, die in dem einen das Quart-, in dem anderen das Kleinoktavformat haben. Hier wird der Bilderkreis, der vornehmlich die Tugend-Beispiele und wunderbaren Erlebnisse der Seligen behandelt, als eine Schule dargestellt, in der viel Gutes zu lernen ist, gemäfs der durchweg je zwei Seiten umfassenden Anleitung und Anmuthung des Verfassers. — In dem gröfseren Werk sind es kurze Gedichte, welche die Bilder einleiten, sie erklärend und zu Ermahnungen benutzend. — Beide Bücher, in welche Dichter und Maler innige Empfindungen zu erhebendem Ausdruck gebracht haben, sind sehr geeignet, die Verehrung der populären Heiligen zu fördern. D.

Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild umfafst bekanntlich drei Bände, von denen der erste Rom behandelt, und schon Ende 1898 erschien, der zweite Deutschland, die Schweiz, Luxemburg und Oesterreich-Ungarn, und Ende 1900 herauskam, der dritte die katholische Kirche auf dem Erdenrund unter besonderer Berücksichtigung der Heidenmissionen, vor Jahresfrist begann (vergl. Bd. XIII, Sp. 313 dieser Zeitschr.) und soeben mit dem Erscheinen der Lief. 18, 19, 20 seinen Abschlufs gefunden hat. Derselbe behandelt in den ersten 8 Lieferungen die Missionsthätigkeit und Missionserfolge in Europa, in Lief. 9 u. 10 diejenigen in Amerika, 11 bis 13 in Asien, 14 bis 17 in Afrika, 18 in Australien, bringt dann einen sehr dankenswerthen Ueberblick über die wichtigsten Orden, Kongregationen und Seminare, die in den Missionen

thätig sind, und schliefst mit einer langen Antwort auf die Frage: Wovon leben unsere Missionen? Der Nachweis, dafs die Aufwendungen für sie im XIX. Jahrh. über 1600 Millionen Mark betragen haben, ist gewifs geeignet, mit Respekt und Freude zu erfüllen. Die Illustrationen bestehen in einem farbigen Titelbilde, 4 geographischen Karten in Schwarzdruck, 2 Doppelkarten in Buntdruck, 35 Kunstbeilagen, 588 Textbildern, 6 statistischen Tafeln, und was hier aus den verschiedenen Gebieten der bildenden Kunst, zum Theil an entlegenem Material zusammengestellt ist, erscheint als eine erhebliche Vermehrung des Bilderkreises.

Am Schlusse dieses grofsen monumentalen Werkes darf der Glückwunsch nicht ausbleiben für seine Veranstalter, namentlich für seinen Herausgeber Mgr. Baumgarten in München (Prinzregentenstrafse 26). Dieselben haben in kurzer Zeit, Dank ihren guten Verbindungen und ihrer staunenswerthen Betriebsamkeit ein Material zusammengetragen und verarbeitet, welches von der gröfsten kirchen-, kultur- und kunstgeschichtlichen Bedeutung ist und in seiner Gruppirung mit Bewunderung erfüllt für das Wirken der Kirche auch in unseren Tagen, also unter unseren Augen. Hoffentlich entspricht dem Aufgebot an Kenntnissen, Mühen und Kosten der buchhändlerische Erfolg, zumal der Preis für die Lieferung nur 1 Mark beträgt.

H.

Das Münzenberger'sche Altarwerk ist in der Fortsetzung durch P. Beissel um die XVI. Lieferung gewachsen, welche die Statistik der in Deutschland noch vorhandenen mittelalterlichen Altäre weiterführt und nach Abschlufs der Provinz Sachsen in alphabetischer Reihenfolge die einzelnen Orte aufführt von Sachsen-Altenburg, Coburg und Gotha, Meiningen, Weimar-Eisenach, von Reufs, Schwarzburg-Rudolstadt und Sondershausen, endlich Hannover, welches besonders reich ist und den Uebergang bildet zu den Hansestädten. — Die 10 Lichtdrucktafeln veranschaulichen 9 Schnitzaltäre aus Nord-, Mittel-, Süddeutschland, kleinere und gröfsere, sehr einfache und sehr reiche, 16 gute Einzelfiguren des XIV., XV. und XVI. Jahrh., theil süd-, theils norddeutschen Ursprungs, unter letzteren einige weitere Grüppchen und Figürchen von der Hochaltar-Mensa des Kölner Domes und mehrere andere vorzügliche kölnische Figuren. — So reift das wichtige Werk, welches erst durch die Register zum Orientirungsbuch wird und seinen eigentlichen Werth erhält, seiner Vollendung entgegen, eine Fundgrube für den Liturgiker, Ikonographen, Kunsthistoriker, wie für den Bildhauer und Maler.

Allgemeines Künstler-Lexicon, III. umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage, herausgegeben von Singer; Liter. Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt 1894 bis 1901. (Gesammtpreis geheftet 52 Mk.)

Durch das Erscheinen des neunten und zehnten Halbbandes, der die Namen Vialle-Zyrlein und auf 120 Seiten Nachträge und Berichtigungen umfafst, hat das grofse Werk, welches hier in der Zeitschrift auf seinem Entwicklungsgange mehrere Referate begleitet haben, seinen Abschlufs gefunden. Seit der Herausgeber, nach dem Tode von Dr. Müller, der für das ganze Werk längst den Plan aufgestellt und das Manuscript bereits bis zum Buchstaben H fortgeführt hatte, die grofse und schwierige Aufgabe der Weiterarbeit übernahm, schuf er mit der gröfsten Betriebsamkeit und Umsicht, namentlich beflissen, Vollständigkeit und Zuverlässigkeit zu erreichen, neben den Daten auch die Charakterisirung zu bieten, die sehr wichtig ist, obgleich sie vielfach auf individueller Auffassung beruht. Mit dem Erfolge darf man durchaus zufrieden sein, zumal bei der grofsen Sorgfalt, die auf den Nachtrag verwendet ist; in ihn sind zahllose Ergänzungen aufgenommen worden, von denen viele die noch lebenden oder im letzten Jahrzehnt gestorbenen Künstler betreffen; bei diesen machte der Verfasser die Aufnahme nicht so sehr von ihrer Bedeutung, als von der Ausgiebigkeit und Richtigkeit der biographischen Notizen abhängig, die ihm erreichbar waren. — So entspricht die III. Auflage allen billigen Anforderungen, die II. in jeder Hinsicht überholend, und das beste Nachschlagebuch, bis eine neue Auflage eine noch vollkommenere Leistung ermöglicht.

A.

Alte Meister, Verlag von E. A. Seemann. — Den beiden in Bd. XIII, Sp. 282/283 angezeigten Erstlingslieferungen dieser glänzenden Veröffentlichung sind inzwischen drei weitere gefolgt, so dafs der erste Jahrgang abgeschlossen ist (zum Abonnementspreis von 25 Mk.). In den dreimal 8 Tafeln ist Dürer dreimal (die beiden Apostelpaare und das Porträt Holzschuher's), Velasquez zweimal, jeder der anderen flämischen, holländischen, französischen, spanischen, italienischen Meister nur einmal vertreten, so dafs bereits eine grofse Mannigfaltigkeit vorliegt wie der Darstellungen so der Auffassungen und Behandlungsweisen, ein Studienmaterial, wie es abseits von den Originalen sonst nicht geboten werden kann. Die meisten Tafeln geben das Original seinem Wesen wie seiner Färbung nach in einer ganz frappanten Aehnlichkeit wieder, die zugleich von dem Zustande desselben Kenntnifs verschafft. — Der verhältnifsmäfsig grofse Raum, den die Passepartouts-Mappen einnehmen, hat den Verleger zu dem praktischen Entschlusse geführt, neben jenen ganz einfache Mappen mit dünnen Kartons einzurichten, die unter dem Titel: „Die Malerei" erscheinen und wegen ihrer gröfseren Handlichkeit vielleicht von Manchen vorgezogen werden. Möge die Anerkennung, die das Werk in den Fachkreisen auch des Auslandes gefunden hat, sich behaupten und steigern!

Schnütgen.

Die Nachbildung des „Zinsgroschen" von Tizian, welche E. A. Seemann auf Grund der direkten Aufnahme des Originals in Dreifarbendruck mit der gröfsten Sorgfalt hat anfertigen lassen, gibt das berühmte Gemälde in Bezug auf die Zeichnung und die ganze Technik, also in Bezug auf sein Wesen und seinen jetzigen Zustand so treu wieder, wie es bisher nicht gelungen ist und nicht gelingen konnte. Auch die Farbe kommt hier mehr als je zu ihrem Recht, und die Wirkung ist daher eine so überraschende, dafs

mancher Kenner die schöne Reproduktion für würdig erachten wird, auch in einem vornehmen Zimmer als Wandschmuck zu dienen. (Preis nur 2 Mk.)

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz bietet wieder mehrere Knöfler'sche Farbenholzschnitte in kleinem Format, aber nach grofsen Mustern und in sehr zarter, technisch vollendeter Ausführung. Nach Fra Angelico sind die Verkündigung und die Krönung Maria's ausgeführt, nach Fra Bartolommeo der Engel mit der Mandoline, nach Raphael die sixtinische Madonna als Brustbild und die Madonna del Granduca, und von der bereits im vorigen Jahre (Bd. XIII, Sp. 285) gerühmten Madonna Barabino's „Quasi oliva speciosa in Campis" liegt eine kleine Reproduktion ohne Borteneinfassung und eine andere als Brustbild vor. Gerade in diesen kleinen Nachbildungen bewähren sich die Vorzüge der vollendeten Technik, die für den Durchschnittspreis von 1 Mk. die Meisterwerke entzückend wiedergibt. — In etwas gröfseren Dimensionen ist nur die Chromotypie behandelt, in welcher Förster & Borries von dem berühmten Terrakotta-Relief A. della Robbia's in der Lünette von St. Paul in Florenz eine vortreffliche Wiedergabe angefertigt haben. — Als Andachtsbilder werden diese innigen Darstellungen sich stets bewähren. H.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahres-Mappe 1901. Mit 12 Folio-Tafeln in Kupferdruck, Phototypie und Zinkographie, nebst 19 Abbildungen im Texte und einem Titel-Medaillon, ausgewählt durch die Juroren J. Angermair, H. Schurr, Prof. S. Eberle, Prof. Fr. von Miller, J. Guntermann, Prof. L. Samberger, Prof. A. Knöpfler und J. Popp, nebst einführendem Text von Prof. Dr. Martin Spahn.

Die Einleitung dieser reich und schön ausgestatteten Mappe ist „dem XIX. Jahrh. in dankbarem Gedächtnifs" gewidmet, also einem Ueberblick über die Entwicklung der christlichen Kunst, namentlich der Malerei im verflossenen Jahrhundert. An treffenden Bemerkungen fehlt es nicht, aber sie sind mehr ästhetischer als praktischer Art, während die „Gesellschaft", die vor Allem praktisch schaffen, auch geschäftlich sich bethätigen und bewähren will, gerade nach dieser Richtung hin manches zu sagen haben wird. Auch in den durchweg sehr kurzen Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke kommen nach den Notizen über ihre Urheber, deren Grundsätze und Bestrebungen in Bezug auf Inhalt, Form, Technik u. s. w. nicht recht zu Wort. Neben 3 Architekten erscheinen 5 Bildhauer und 6 Maler; ihre Leistungen sind ungleich nicht nur hinsichtlich des gröfseren oder geringeren Anschlusses an alte Vorbilder, sondern auch in Betreff der künstlerischen Durchbildung, in Bezug auf welche die Spitze von den Malern behauptet wird. — Das Peter Mayr-Denkmal in Bozen, eine Art Bildstock, von Hauberisser entworfen, von Ueberbacher ausgeführt, ist eine originelle Leistung im Geiste der Spätgothik, mit einer sehr echten Kreuzigungsgruppe. Weniger streng aber ansprechend kommt dieser Geist in der Gruppe des hl. Augustinus und Monika von G. Busch zur Geltung, in gutem Ausdruck, aber etwas weicherer Form auch im Tod des hl. Ludgerus von Bolte. — Sehr gut gezeichnet und ebenso gut stilisirt sind die Gemälde der Verkündigung und des hl. Blasius von Feuerstein, freier gehalten in Rokokomanier seine sehr flott entworfenen Darstellungen des hl. Hubertus wie der Mutter Anna. Besonderes Lob verdient auch das gemalte Triptychon von Hackl, sowie die sehr gut charakterisirte St. Valentins-Szene von Feldmann. Aehnlich behandelt sind das Tympanongemälde mit dem hl. Georg, sowie das Brustbild des hl. Wolfgang von Schiestl. — Der Kirchenbau, der gerade im letzten Jahrzehnt in Süddeutschland ungewöhnliche Pflege erfahren hat, ist diesmal ganz unvertreten, desgleichen das eigentliche Kunsthandwerk, dem gerade in München so manche Hände dienstbar sind. Diese glücklichen Umstände könnten leicht verlocken zu einheitlicher Ausstattung von Kirche und Haus, wobei die Gemeinsamkeit der Bestrebungen sich zu bewähren hätte. R.

Die Kunstanstalt von B. Kühlen in M.-Gladbach liefert wiederum eine Anzahl von Novitäten gröfserer und kleinerer Art, zunächst: „Aus der Sammlung Boisserée": Vierzig Lichtdrucke zum Leben Jesu und Mariä nach Lithographien von Strixner, mit einer Einleitung von Steph. Beissel." Wenn diese zum Theil schon vor 80 Jahren entstandenen Lithographien heute noch der phototypischen Nachbildung gewürdigt werden, freilich nicht für eigentliche Studienzwecke, sondern vornehmlich für die Erbauung, so haben sie das durch ihre gute Zeichnung verdient, und der güustige Umstand der Verkleinerung in Quart wie auch der feineren Abtönung rechtfertigt vollkommen dieses von vornherein etwas befremdliche Verfahren. Die trefflichen Bemerkungen und Beschreibungen, mit denen Beissel das Ganze und die einzelnen, der kölnischen und flämischen Schule entlehnten, ungemein ansprechenden Bilder begleitet, verleihen der schönen Weihnachtsgabe, die in geschmackvollem Gewand (für 12 Mk.) sich darbietet, einen besonderen Werth. — Die beiden duftigen Lichtdrucke der Mater divinae gratiae und Mater divini pastoris von Commans sind prächtige Andachtsbilder, die wohl Jedem gefallen. — Das grofse Kommunion-Andenken mit den beiden von Heiligen begleiteten Erstkommunikanten (Nr. 55) ist in seinem reichen Gold- und Farbendruck ein technisches Meisterstück, entbehrt aber in der Zeichnung die Stileinheit und -Reinheit. — Das Diplom der Marianischen Kongregation für Männer von Dombaumeister Kempf, in Schwarz, Roth und Blau, wirkt recht gut durch diese Farbenstimmung und durch manche Details. — Die mit romanisirenden Initialen und Bildchen in Gold und Farbe ausgestatteten Klapp-Kanontafeln (Nr. 3) verdienen in praktischer Hinsicht alle Anerkennung, entbehren aber der organischen Verbindung von Ornament und Schrift, die doch das hier zu erstrebende Ziel sein muls, wenn anders die Miniaturen als Vorbilder sich bewähren sollen. — Von den bunten Andachtsbildchen, die hinsichtlich der Feinheit des Farben-

druckes und der zarten Wirkung allmählich den höchsten Grad erreicht haben, liegt eine neue Serie (Nr. 1086) vor: sechs verschiedene sinnige Darstellungen des Jesusknaben mit entsprechenden Unterschriften und mit Gedichten auf der Rückseite, in zwei verschiedenen Formaten. — Aufserdem sind drei neue Serien „Klassische Andachtsbildchen" (Nr. 901, 902, 903) erschienen, Lichtdrucke mit Randeinfassung in Gold und Farben, nach Gemälden der altkölnischen und altflämischen Schule, zumeist Standfiguren von innigstem Ausdruck und edler Haltung.
S.

Geschnittene Gläser des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Text von Richard Borrmann, Als Nr. 27 der Vorbilder-Hefte aus dem Königl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, herausgegeben von Julius Lessing, erscheint so eben bei Ernst Wasmuth diese aus 8 Seiten illustrirten Textes und 15 Lichtdrucktafeln in Folio bestehende Veröffentlichung, welche die Krystallgläser des XVII. und XVIII. Jahrh. im Berliner Museum behandelt und von 47 derselben gute Abbildungen bietet. Ueber die Entwickelung, die der Glasschnitt seit seiner Wiedererweckung um die Wende des XVII. Jahrh. in Böhmen genommen hat, gibt der Verfasser einen Ueberblick, der nach Nürnberg, in's schlesische Riesengebirge, nach Sachsen, nach Potsdam, Berlin, Cassel u. s. w., wie in die Niederlande und nach England führt. Tief- und Reliefschnitt wechseln miteinander und die Form der Gläser wie ihres Schmuckes wechselt mit den Zeiten und mit den Ländern, so dafs eine Fülle charakteristischer Eigenthümlichkeiten sich ergibt, die sich auch auf die farbigen, namentlich die Rubingläser beziehen sowie auf die Spiegeltafeln und Einsatzplatten. Die grofse Sammlung nach Typen geordnet und die hervorragenden Exemplare an der Hand der Tafeln treffend beschrieben zu haben, ist das Hauptverdienst dieser Arbeit, welche einen etwas vernachlässigten Kunstzweig beleuchtet und die Katalogisirung ähnlicher Sammlungen wesentlich erleichtert. — In der Einleitung widmet der Verfasser auch den Vorläufern des Glasschnitts eine Spalte, namentlich der antiken Edelstein- und der mittelalterlichen Bergkrystallbehandlung, die vornehmlich in den Orient führt, aus dem manche, auf die arabischen Stein- und Glasschneider des X. und XI. Jahrh. zurückgeführte Kannen und Fiolen in das Abendland gelangt sind. Diesen, besonders zur Reliquienfassung verwendeten, sehr charakteristisch verzierten Krystallgefäfsen, die in Kirchenschätzen und Museen mannigfach sich finden, wäre eine Monographie zu gönnen, unter Berücksichtigung der geschnittenen Tafeln, welche sich aus der romanischen Periode als ornamental oder figural verzierte Scheibchen äufserst spärlich erhalten haben.
Schnütgen.

Liebhaberkünste. Zeitschrift für häusliche Kunst, unter der Leitung von Otto Schulze-Köln in Darmstadt, bereits im X. Jahrg. erscheinend bei Oldenbourg in München, ein um die Verbreitung solider Handfertigkeiten sehr verdientes Organ, bringt in Heft XIX, 1901 unter dem Titel: „In eigener Sache" einen beachtenswerthen Aufruf, der an die folgende Resolution des diesjährigen „Deutschen Kunstgewerbetages" in München anknüpft: „Der Kunstgewerbetag erblickt in der häuslichen, nicht unmittelbar auf Erwerb gerichteten Kunstpflege und kunstgewerblichen Arbeit (Dilettantismus) eine Förderung des Kunstgewerbes. Er empfiehlt daher alle Einrichtungen und Unternehmungen, welche die häusliche Kunstpflege zu fördern geeignet sind, der wohlwollenden Beachtung des Verbandes (deutscher Kunstgewerbevereine) vorkommenden Falles der Förderung durch dessen Organe und ihm angehörigen Vereine." Dieser wichtigen Anregung Folge gebend, redet der Aufruf der Gründung von Hauskunst-Vereinen, dem Zusammenschlufs derselben, wie von ihnen zu veranstaltenden Ausstellungen lebhaft das Wort, und fordert zu weiterem Austausch auf, für den er die Zeitschrift unter der Adresse: Verlagsfirma R. Oldenbourg in München zur Verfügung stellt. — Die künstlerisch wie erziehlich wichtige Angelegenheit sei auch unseren Lesern warm empfohlen!
D.

Die Deutschromantiker in der bildenden Kunst des XIX. Jahrh. von Friedrich Haack. A. Deichert, Leipzig 1891. (Preis 0,75 Mk.)

Diese kleine Studie geht auf den Ursprung der Romantik in der bildenden Kunst zurück, um sofort zwischen der italienischen von Overbeck und der deutschen von Cornelius zu unterscheiden. Diese wird näher charakterisirt, wie die Reihe derjenigen, die sich ihm in dieser Hinsicht angeschlossen haben: Julius Schnorr von Carolsfeld, Moritz von Schwind, Steinle und Führich, Neureuther, Spitzweg, Graf Pocci, endlich Ludwig Richter und Alfred Rethel, der als der letzte Romantiker bezeichnet wird, obwohl ihre Nachklänge noch nicht ganz verhallt sind, sogar in Hans Thoma und Arnold Böcklin noch vernehmbar. Die mit Wärme geschriebene Abhandlung sucht die einzelnen Meister, von denen Schwind, Spitzweg und Rethel dem Verfasser besonders sympathisch sind, in ihrer Eigenart zu kennzeichnen, und dürfte hiermit im Ganzen das Richtige treffen.
G.

Die Urkunden des Pfarrarchivs von St. Severin in Köln. Bearbeitet und herausgegeben von Johannes Hess, Kaplan an St. Severin. Theissing, Köln 1901.

Das Archiv von St. Severin umfafst 287 Urkunden, die mit ca. 800 beginnen und mit 1780 schliefsen; sie werden hier auf 390 Seiten mit den Regesten geboten, auf welche sich bei den minder wichtigen die Angaben beschränken. Der Anhang enthält das alte Schatzverzeichnifs der Kirche und eine Uebersicht des noch im Archiv lagernden Aktenmaterials. Ein umfängliches Namen- und Sachregister, S. 425—470, erleichtert den Gebrauch des mit grofsem Fleifs und Geschick zusammengestellten Werkes und erschliefst den Blick in dessen überaus reichen Inhalt. Man braucht nur den volle 25 Seiten in Anspruch nehmenden Namen: Köln, und was er im Allgemeinen Theil hinsichtlich der persönlichen, topographischen, gerichtlichen, kirch-

lichen Verhältnisse, was er namentlich im Besonderen Theil über Stift, Pfarrei und Kirche bietet, zu überschauen, um Respekt zu bekommen vor all' den Andeutungen und Angaben, insoweit sie ganz besonders dem Kultus gewidmet sind, seinen Handlungen und Verrichtungen, mithin dem Gottesdienst, seinen Gegenständen, mithin den Gewändern, Geräthen, Gefäfsen u. s. w., von denen noch mehrere erhalten sind, endlich seinen Festen. Gerade diese Registrirung verdient besondere Anerkennung, weil sie die Liturgik und Kunstgeschichte bereichert. — Möge es dem Verfasser, den in das Pfarrhaus von Grimlinghausen die besten Wünsche begleiten, vergönnt sein, bald seinen Entschlufs zu verwirklichen, auch das übrige auf das Stift bezügliche Urkundenmaterial, welches vornehmlich im Düsseldorfer und Kölner Archiv bewahrt wird, zusammenzustellen und die Geschichte des Stiftes, der Pfarrei und Kirche beizufügen.

Schnütgen.

Untersuchungen über den Beginn der Oelmalerei. Ein Versuch zur Wiedergewinnung der älteren und ältesten Oelmaltechniken von Franz Gerh. Cremer, Historienmaler. L. Vofs & Cie., Düsseldorf 1899. (Preis 6 Mk.)

Im Anschlufs an seine sehr erfolgreichen Studien znr Geschichte der Maltechniken, namentlich der Oelfarbe (vergl diese Zeitschr., Bd. IV, 326 a. VIII, 391), stellt der Verfasser neue Untersuchungen an über das Bekanntsein der Oelmalerei vor der grofsen babylonischen Völkertrennung, namentlich über das Oel-Wachsverfahren, die Enkaustik, zeigt die junge christliche Kirche als die treue Hüterin der älteren Kunsttraditionen und forscht nach den Gründen, die im Alterthum wie später zur Geheimhaltung wichtiger kunsttechnischer Verfahren geführt haben. Bei diesen Untersuchungen bedient der Verfasser sich eines gewaltigen literarischen Apparates, der in dem Text, noch mehr in dem sehr ausgedehnten „Anhang" sich zeigt und in den Nachweis mündet, dafs Jan van Eyck mit Eifer die alten Klassiker studirte, in der Chemie auf der Höhe seiner Zeit stand und den Meistern der klassisch-griechischen Blüthezeit gleich das Studium der Geometrie pflegte. — Nur der überaus liebevollen Versenkung in den viele Sehwierigkeiten bietenden Stoff sind die mannigfachen Ergebnisse zu danken, deren Hauptwerth in den praktischen Beiträgen besteht.

Die Technik der Oelmalerei von Ludwig Hans Fischer. Mit 24 Textillustrationen, 4 Illustrationen in Farbendruck, 2 Farbenproben und 1 Leinwand mustertafel. Carl Gerold's Sohn, Wien 1898. (Preis 7,20 Mk.)

Um praktische Anweisungen ist es vornehmlich dem Verfasser zu thun, wefswegen die geschichtlichen Beiträge über die Malverfahren der alten Aegypter, Griechen, Römer ganz kurz gehalten sind, viel eingehender die Mittheilungen über die Theorie, und Anordnung der Farben, über die Oele, die Farbenfabriken, die Malutensilien, namentlich auch die Leinwand, über die verschiedenen Arten der Oelmalerei. Diese werden von verschiedenen Beispielen erläutert und mancherlei Manipulationen angegeben, als die Früchte vielfacher Erfahrungen. Das mit mehreren Illustrationen, auch farbiger Art ausgestattete Buch ist reich an Inhalt und klar in der Form, daher wohl empfehlenswerth.

G.

Illustrirte französische Postkarten, zumeist chromolithographische, hat nunmehr auf die belgische Société de Saint Augustin herausgegeben, und zwar die bekannten, fast allzuviel verwendeten musizirenden 12 Engel nach Fra Angelico, sowie 12 Szenen aus dem Leben der Jungfrau von Orleans, duftig gehaltene, farbenreiche Darstellungen spätgothischer Stilart, welche die Hauptereignisse ihres Lebens in figurenreichen, mit Recht noch nicht die Hälfte der Karten füllenden Gruppen bieten. Aufserdem liegen noch Einzelblätter vor mit der Standarte des heiligsten Herzens und mit dem buntbelebten Marktplatze der St. Katharinenkirche in Brüssel. Diese letzte Postkarte dürfte durch die Wahl der Darstellung und die Art der Färbung am meisten ihrem Zwecke entsprechen.

H.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1902, — Dr. Jarisch's Volkskalender zur Förderung katholischen Lebens und Sinnes, 1902, beide im St. Norbertus-Verlag zu Wien, verdienen warme Empfehlung wegen ihres reichen, anregenden Textes, wie wegen der ungewöhnlich guten Illustrirung. Diese wird bei dem zum 22. Male erscheinenden Glückskalender immer noch von der glücklichen Tradition Klein's beherrscht, des Schöpfers von dem schönen, in Gold und Farben vorzüglich ausgeführten Titelbild: „Das hl. Herz Jesu", des Inspirators von den vier neuen Bildern aus dem Cyklus: „Ave Maria" von Grünnes. Auch die scharfen Innenansichten von sechs der bedeutendsten römischen Basiliken und aus dem unerschöpflichen St. Stephansdom verdienen besondere Beachtung. — Der im 51. Jahrgang stehende, von Prälat Landsteiner übernommene ‚Volkskalender" sucht seine Stärke in der Erzählung und Beschreibung, ohne aber den Bilderschmuck zu vernachlässigen, der diesmal in dem delikaten Farbendruck: „Das Jesukindlein in der Krippe" in mehreren Illustrationen v. Stubenrauch's und Anderer besteht.

G.

Thüringer Kalender für 1902. Herausgegeben vom Thüringischen Museum in Eisenach, redigirt von Professor Dr. Vofs, illustrirt von E. Liebermann. — Das Interesse für die Thüringischen Burgen hat vornehmlich das Erscheinen dieses vortrefflich ausgestatteten, wissenschaftlich werthvollen und doch volksthümlichen Kalenders veranlafst, der viele Belehrung und Anregung bietet.

A.

Abhandlungen.

Frühmittelalterliche Inschriftsteine zu Dottendorf.[1])

(Mit 5 Abbildungen.)

Schon im Jahre 1869 hat Pick in der »Bonner Zeitung« auf einen der Gruppe der sogenannten Memoriensteine zugerechneten Inschriftstein aufmerksam gemacht, der der Pfarrkirche des südlich von Bonn belegenen Ortes Dottendorf angehört.[2]) Dieser Stein, von dem Pick angibt, daſs er sich in einem Schranke hinter dem Hauptaltar befunden habe,[3]) war nach Kraus, der den Stein unter Beifügung einer Abbildung in den »Bonner Jahrbüchern« veröffentlicht hat,[4]) zur Aufmauerung des Hochaltars benutzt.[5])

Bei dem im Jahre 1895 vorgenommenen Abbruche der alten Kirche ist der Stein aufgehoben und in die neue Kirche übertragen worden. Dieser Umstand hat es möglich gemacht, von ihm nunmehr eine auf photographischer Aufnahme beruhende Abbildung, Figur 1, zu geben. Dieselbe läſst erkennen, daſs der Stein mehrfache Verstümmelungen erlitten hat. An einer Seite ist er durch das Einhauen eines Thürfalzes und Anbringung von Angelhaken beschädigt; auf der Vorderfläche ist eine Rille eingehauen und am unteren Ende endlich hat er eine beträchtliche Verkürzung erfahren. Während bei einer Breite von 56 *cm* seine Länge jetzt nur noch 70 *cm* beträgt, würde seine ehemalige Gesammtlänge, wenn angenommen wird, daſs auſser dem die Eckverzierungen enthaltenden Stücke nur die letzten Buchstaben des Namens in Wegfall gekommen sind, ungefähr 1,10 *m* betragen haben. Eine beträchtlich gröſsere Länge ergibt sich, wenn der Stein auch noch eine nähere Bezeichnung der Hingeschiedenen, etwa vidua oder laica, oder gar beides enthalten hat. In diesem Falle würde sich eine Abmessung ergeben, die bis auf 1,70 *m* aufsteigen könnte.

In seiner Ausbildung zeigt der Stein eine fast vollständige Uebereinstimmung mit zweien der bekannten Bonner Memoriensteine[6]): in der Mitte das die Inschrift enthaltende Kreuz, die äuſseren Ecken mit fächerartigen Verzierungen in Viertelkreisumrahmung, das Ganze von einem breiten, nur schwach vertieften Profil umrandet. Abweichung besteht nur darin, daſs dort die Eckornamente ausgehöhlte Blatttheile zeigen und weiter von einander abstehen, daſs ferner die Durchschneidungsstelle der Kreuzbalken in der gewöhnlichen Weise gebildet, hier aber durch einen eingefügten Kreis ausgezeichnet ist. Eine etwas reichere Ausbildung zeigt der Stein auch darin, daſs das Kreuz nicht durch eingeritzte Linien hergestellt, die umgebende Fläche vielmehr etwas ausgetieft ist, so daſs das Kreuz also erhaben hervortritt.

In eingegrabenen Buchstaben trägt das Kreuz, derartig vertheilt, daſs die Datirung

---

[1]) Referat über meinen zu Godesberg über diesen Gegenstand gehaltenen Vortrag in den »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« Heft 72, S. 192 f. (Köln 1901).

[2]) »Bonner Zeitung«, (1869) Nr. 173.

[3]) »Bonner Jahrbücher«, Heft LXXVIII (1884) S. 240.

[4]) »Bonner Jahrbücher« Heft LVII (1876), S. 213 und Taf. I Fig. 3. Vgl. auch Kraus »Die christlichen Inschriften der Rheinlande«, II. Bd., Freiburg i. Br. (1894) S. 234 Nr. 502 und Maaſsen »Geschichte der Pfarreien des Dekanates Bonn«, II. Theil (Bonn 1899) S. 158.

[5]) Da weder bei Pick noch bei Kraus ein Irrthum anzunehmen ist, gleicht sich der anscheinend obwaltende Widerspruch vielleicht dadurch aus, daſs der Schrank in einer auf der Rückseite des Altars angebrachten, in die Mensa eingetieften Nische bestand.

[6]) Abgebildet bei aus'm Weerth „Altchristliche Inschriftsteine in der Münsterkirche zu Bonn", »Bonner Jahrbücher« XXXII. Bd., (1862) [zu S. 114] Taf. II, Fig. 1 und 3, ferner aus'm Weerth „Die Münsterkirche zu Bonn", S. 5 ff. in der Festschrift: »Bonn, Beiträge zu seiner Geschichte und seinen Denkmälern« (Bonn 1868) Nr. VII. — Einer der Steine darnach bei Otte-Wernicke »Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie«, 5. Aufl., I. Bd. (Leipzig 1883) S. 345 Fig. 138.

auf dem Querbalken, der Name auf dem senkrechten Balken angegeben ist, die Inschrift:[7])

II K(A)L(ENDAS) MAI(I)
OBIIT WALTRV[DIS].[8])

Ob die Inschrift noch eine nähere Bezeichnung der Verstorbenen enthalten hat, mufs dahingestellt bleiben. Unwahrscheinlich ist es aber nicht.[9])

Anläfslich des erwähnten Abbruchs der Kirche sind nun noch drei weitere Inschriftsteine zu Tage gekommen. Auf einem selten betretenen Dachboden untergebracht, sind dieselben der weiteren Oeffentlichkeit bislang entgangen.[10])

Auch von diesen Steinen ist keiner vollständig erhalten. Die Beschädigungen, die sie erlitten haben, sind jedoch nicht derart, um besondere Unklarheiten aufkommen zu lassen. Der besterhaltene ist in Fig. 2 dargestellt. Bei demselben ist das Fufsstück abgetrennt, die Inschrift ist dadurch aber kaum beeinträchtigt. Da das obere Stück $64^1/_2$ *cm*, das untere $14^1/_2$ *cm* lang ist, die Setzfuge sich auf ungefähr 4 *cm* berechnet, so ergibt sich für den Stein in seiner jetzigen Erscheinung eine Gesammtlänge von 83 *cm*. An seinen oberen Ecken mifst der Stein $29^1/_2$ *cm* in der Breite, während dieselbe unten nur 26 *cm* beträgt. Die Platte zeigt also eine, allerdings nur schwache, Verjüngung. Ursprünglich war der Stein aber gröfser; die vorhandenen Spuren lassen keinen Zweifel darüber, dafs er mit einem Rande versehen war, dessen Breite nach einem am Fufsstück noch vorhandenen Reste 5 *cm* betrug. Unter Zurechnung dieses Mafses ergibt sich die Gröfse des Steines auf 93 *cm* Länge und $39^1/_2$ bezw. 36 *cm* Breite. Abgesehen von dem durch eingetiefte Linien gebildeten Kreuze und der in zwei Linien bestehenden Umrahmung fehlt ihm jede weitere Verzierung. Dem Anfangsbuchstaben M der in dem senkrechten Kreuzbalken angeordneten Inschriftzeile ist ein Kreuz eingezeichnet. Die Inschrift lautet:

III. K(A)L(ENDAS) D(E)CE(M)B(RIS)
MIGRAVIT ARN PVER[V]LVS.

Von ganz erheblich kleineren Abmessungen ist ein weiterer, in Fig. 3 abgebildeter Stein. Derselbe hat in seinem jetzigen verstümmelten Zustande eine gröfste Länge von 35 *cm* und eine gröfste Breite von 24 *cm*. Nach Mafsgabe, der ganz erhalten gebliebenen unteren linken Hälfte ergibt sich aber die ursprüngliche Breite auf 30 *cm*. Bei der Annahme, dafs das Kreuz in der sog. lateinischen Form, also mit kürzerem oberen Kreuzarm gebildet war, ergibt sich eine Gesammtlänge von etwa 40—45 *cm*. Soweit die Ecken des Steines erhalten sind, sind sie mit einer Verzierung versehen, bei der ein in der Mitte angeordnetes Dreiblatt von gezackten Halbblättern umrahmt ist. An der Durchschneidungsstelle der Kreuzbalken sind fünftheilige Blätter angebracht, deren Mitteltheil oben umgeschlagen ist. Während bei den vorher besprochenen Steinen die Inschrift des Querarmes durchläuft, geht hier die des aufrechten Balkens durch. Die Platte hat durch den Abbruch des oberen Kreuzarmes eine Verstümmelung erfahren, welche die Lesung der Inschrift aber nicht wesentlich erschwert. Dieselbe lautet:

VI · K(A)L(ENDAS) MA[II]
[OBIIT A]THALBERO · LAIC(VS).

Es läge ja nahe, den Namen des Verstorbenen als Albero zu lesen. Dem steht aber das vorangehende Zeichen entgegen, das nur als ein H gedeutet werden kann, das aufserdem noch mit einem anderen Buchstaben, und zwar, wie der oben rechts noch in einem kleinen Reste erhaltene Querbalken zeigt, mit einem T ligirt ist. Dafs die beiden Buchstaben noch zur Namensbezeichnung gehört haben, ist nämlich deshalb anzunehmen, weil in dieser Inschrift die einzelnen Worte durch Punkte von

[7]) Die runden Klammern enthalten die Ergänzung der Abkürzungen, die eckigen die der fehlenden Theile.

[8]) Kraus liest Waltburgis. Dafs aber in dem entscheidenden Buchstaben nicht ein B sondern ein R zu erblicken ist, kann wenigstens jetzt, wo der Stein gereinigt und in helles Licht gebracht ist, nicht mehr zweifelhaft sein.

[9]) Auf dem von aus'm Weerth »Bonner Jahrbücher« unter Fig. 2, Festschrift a. a. O. S. 5 abgebildeten Inschriftstein ist die Verstorbene als *vidua laica* bezeichnet.

[10]) Ebendort werden auch drei römische, wohl beim gleichen Anlasse aufgefundene römische Ziegelsteine aufbewahrt. Dieselben tragen alle den in Bonn in zahlreichen Varietäten vorkommenden Stempel der Legio I Minervia. Auch hier sind die Stempelabdrücke alle drei verschieden. Es sei bemerkt, dafs der eine die Buchstaben erhaben vortretend zeigt, dafs sie beim zweiten vertieft, beim dritten endlich ebenfalls vertieft aber im Spiegelbilde erscheinen.

einander abgetrennt sind, vor Albero sich aber kein Punkt befindet. Ein solcher zeigt sich hinter VI; er fehlt — jedenfalls wegen der Kollision mit der senkrechten Inschrift — nach Kl, ist dann aber zwischen Albero und laicus wieder ganz deutlich zu erkennen. Da für das Fehlen des Punktes vor Albero nun aber kein



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

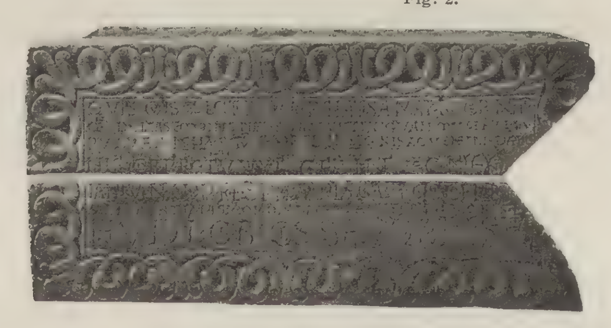


Fig. 4.

Mafsstab: 1/10 der natürlichen Gröfse.

Grund ersichtlich ist, so ergibt sich für den Namen also die Lesung Thalbero oder Athalbero. Beide Lesarten sind zulässig, es ist aber der letzteren, die den häufig vorkommenden Namen Adalbero gibt, hier der Vorzug gegeben worden. Vor dem Namen kann statt des obiit natürlich auch migravit oder ein ähnliches Wort gestanden haben.

Als in den fünfziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts zuerst die Aufmerksamkeit auf diese Art von Inschriftsteinen hingelenkt wurde, ging die Ansicht dahin, dafs man es hier mit Grabsteinen zu thun habe. Aber bald einigte man sich dahin, dafs es sich um eine Gattung von Schrifttafeln handele, die ihrem Wesen nach als Memoriensteine zu bezeichnen seien. Während dabei vorerst nur an „Gedächtnifstafeln der Verstorbenen" gedacht wurde,[11]) kam

[11]) „Was die Bestimmung unserer Schriftsteine betrifft, so bitte ich den Anfangs von mir gebrauchten unrichtigen Ausdruck „Grabsteine" in „Gedächtnifstafeln der Verstorbenen" zu verbessern, wie ich Ihnen nachträglich geschrieben, und wie Sie ebenfalls ganz richtig erkannt haben", so schrieb Schneider im Jahre 1856 au Mooren. Vgl. »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein«, 2. Jahrgang, 2. Heft, (Köln 1857) S. 262. Gedächtnifstafeln erblickte auch von Quast in diesen Steinen, aus deren

man bald weiter dazu, in ihnen Steinurkunden zu erblicken, die kirchliche Jahrgedächtnisse festhalten sollten. In diesem Sinne sprach sich Braun aus. „Diese Steine wollten", so ererklärte er, „den Namen und den Todestag eines Wohlthäters der Kirche bewahren, damit die Gemeinde, namentlich am Sterbetage, Gebete für ihn spreche. Demgemäfs ist der Sterbetag die Hauptsache oder doch das erste, worauf es ankommt, und deshalb steht das Datum gleich an der Spitze der Inschrift. Dort aber, wo die Inschrift in die Kreuzesform eingeschrieben ist, liest man das Datum auf dem Querbalken des Kreuzes, also an erster und am meisten in die Augen fallender Stelle. Nach dem Datum folgt erst der Name. Bei den Grabschriften ist das Jahr des Todes von besonderer Bedeutung; bei unseren Inschriften kommt nur der Tag und nicht das Jahr des Todes in Betracht, und deshalb wird das Sterbejahr nicht einmal angeführt." „Diese Art der Aufzeichnung hatte", so fährt Braun fort, „vor der gewöhnlichen in den Diptychen oder den geschriebenen Memorienbüchern einen doppelten Vorzug. In unruhigen, kriegerischen Zeiten wurden die Kirchen von wilden Horden geplündert, die heiligen Bücher und Schriften zerstreut und vernichtet, während die bescheidene Steininschrift geeignet war, diese Stürme und Verwüstungen zu überdauern. Diese Steininschriften brauchten auch nicht vorgelesen zu werden, sie waren wie ein aufgeschlagenes Buch, das von Jedermann in der Gemeinde gelesen wurde. Die Benefactores hielten sich als Bedingung für ihre Leistungen an die Kirche ein Jahrgedächtnifs aus[12]) und damit dieses so lange wie möglich gehalten wurde, dafür konnten sie kaum besser als durch solche Steinschriften sorgen. Oft waren Spenden mit diesen Jahrgedächtnissen verbunden, und die Armen, welche die Empfänger dieser Spenden waren, erhielten in diesen offenen Urkunden eine Aufforderung zur christlichen Fürbitte für den verstorbenen Wohlthäter."[13]) In ähnlicher Weise wie Braun, der auch auf die im gleichen Stile abgefafsten Memorienbücher hinwies, hat sich auch aus'm Weerth geäufsert. „Von vornherein", so sagte er, „kann man sie wohl für Grabsteine halten; bei eingehender Erwägung der charakteristischen Eigenschaften mufs man indefs wieder davon abgehen." Die Weise, dafs der aufrechte Kreuzbalken den Namen des Verstorbenen, der Querbalken den Todestag anzeigt, würde, so meint er nämlich, „für das Wesen der einfachsten Grabsteine ungenügend erscheinen. Wer auf den Grabsteinen den Todestag so sorgfältig der Zukunft zu erhalten sucht, wird, wenn nicht des Todesjahres, was seltener, aber doch zuweilen geschieht, so doch des Alters des Verstorbenen gedenken. Wer als Nachlebender dem Heimgegangenen ein Denkmal, sei es auch so einfach wie unsere Steine, errichtet, wird sich wahrlich, besonders als Christ, nicht mit der trockenen Angabe von Namen und Todestag begnügen, sondern dem Wiedersehen und der Ewigkeit ein Wort widmen. Die schlichtesten Grabsteine der Katakomben besitzen ihr requiescat in pace. Wenn somit die beiden charakteristischen Eigenschaften unserer Inschriften, nämlich die Beschränkung auf Todestag und Namen, ihren Zweck als Grabsteine unwahrscheinlich erscheinen lassen, so werden wir ihre wirkliche Bestimmung auch gerade aus diesen beiden Eigenschaften erspähen müssen. Namen und Todestag, und zwar nur diese, sind im kirchlichen Leben von denjenigen Verstorbenen wichtig, deren Jahrgedächtnifs am Sterbetag durch eine Todtenmesse gefeiert werden soll. Dazu ist das Jahr gleichgültig und nur der Sterbetag erforderlich. An diese Jahrgedächtnisse für Verstorbene erinnert zu werden, sie besonders dann durch ein Dokument zu sichern, wenn sie durch eine ausdrückliche Stiftung fundirt waren,[14]) dürften unsere Inschrifttafeln gedient haben".[15])

Trotz der allseitigen Zustimmung, welche diese Erklärung der Inschriftsteine gefunden

geringen Gröfse er folgerte, dafs dieselben nicht auf dem Grabe gelegen, sondern an der Wand befestigt waren. „Das Begraben in den Kirchen", so sagt er, „war damals ein nur noch selten gewährtes Vorrecht; dennoch wollte man das Gedächtnifs der Verstorbenen in und neben der Kirche gern allen Gläubigen in's Gedächtnifs rufen. Deshalb diese kleinen Grabsteine an den Wänden." Vgl. Annalen am eben angegebenen Orte. S. 261.

[12]) Von mir gesperrt.

[13]) Braun „Christliche Inschriften am Niederrhein"; »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« 11. und 12. Heft (Köln 1862) S. 192.

[14]) Von mir gesperrt.

[15]) aus'm Weerth »Bonner Jahrbücher« a. a. O., S. 119 f.

hat,[16]) halte ich es nicht für zutreffend, wenn lediglich auf Grund der angeführten Kriterien einem Stein der Charakter eines Memoriensteines verliehen wird.[17]) Es sind zunächst Erwägungen allgemeiner Art, die zu Bedenken Anlafs geben. Wenn Braun meint, dafs die Steininschriften einem offenen Buche gleich von Jedermann in der Gemeinde gelesen wurden, so halte ich dafür, dafs diesem Moment jegliche Beweiskraft mangelt. Man wird vielmehr mit einer ungleich höheren Sicherheit die Behauptung aufstellen können, dafs im IX., X. und XI. Jahrh., welcher Zeit die „Memoriensteine" zugeschrieben werden, es in Dottendorf z. B. neben dem Pfarrer kaum noch Jemand gegeben habe, welcher die lateinische Sprache mitsammt der römischen Datirungsweise beherrschte. Von den ganz armen Leuten, und solche sind in den Almosenempfängern doch ausschliefslich zu erblicken, wird wohl kaum einer die Kunst des Lesens verstanden haben.



Fig. 5.
Mafsstab: 1/10 der natürlichen Gröfse.

Dafs die Steine bis in's XI. Jahrh. hinein die Stelle der geschriebenen Nekrologien vertreten haben, und „ihr Wegfall als eine selbstverständliche Folge der Einführung geschriebener Nekrologien" zu erachten sei, ist eine Annahme, die namentlich dann Anlafs zu Einwänden bietet, wenn solche Steine, wie aus'm Weerth ferner meint, in einer „nothwendig vorauszusetzenden hohen Zahl" angebracht gewesen sind.[18]) Ist es schon wenig wahrscheinlich, dafs man Steine von so grober Ausführung und so grofsen Abmessungen, wie der in Figur 1 wiedergegebene sie zeigt, an den Innenwänden aufgestellt habe, so ergibt sich ein weiteres Bedenken in der Schwierigkeit oder vielmehr Unmöglichkeit, eine beträchtlichere Anzahl in Gröfse und Form verschiedenartiger, im Laufe der Zeit sich stetig vermehrender Steine in der Reihenfolge der Gedächtnifstage übersichtlich geordnet anzubringen. Dies war aber doch unumgänglich, wenn die Steine den Zweck der Nekrologien vertreten sollten. Man wird deshalb annehmen dürfen, dafs, wann immer Jahresgedächtnisse fundirt worden sind, man auf den bequemen Anhalt, wie Nekrologien ihn boten, gewifs nicht verzichtet habe. Es ist auch wenig wahrscheinlich, dafs die in der Einführung geschriebener Nekrologienbücher erblickte Neuerung sich gleich in einer pietätlosen Beseitigung alter, kirchliche Fundationen angeblich festhaltenden Steinurkunden geltend gemacht haben sollte.

Alle diese Bedenken fallen dahin, sobald man nicht mehr genöthigt ist, in jenen Steinen, deren Inschrift sich auf Todestag und Namen beschränkt, Memoriensteine zu erblicken, sondern auch an Sargdeckel, an Grabsteine und endlich auch an Gedenksteine in weiterem Sinne denken darf. Dazu sind wir aber auf Grund verschiedener Anhaltspunkte wohlberechtigt.

Dafs Inschriften der genannten Art auf Sargdeckeln vorkommen, darüber sind wir durch eine von Humann gemachte Feststellung unterrichtet. In der Münsterkirche zu Essen ist anläfslich der Restaurationsarbeiten der 80er Jahre eine vollständig erhaltene Platte aufgefunden worden mit der Inschrift:

III, NON(AS) SEPT(EMBRIS) ALBVRC OB(IIT).

Der in den Ecken mit fächerförmigen Blättern verzierte Stein mifst 1,26 m in der Höhe; oben 48 *cm* breit verjüngt er sich nach dem Fufsende zu auf 45 *cm.* Diese trapezförmige Gestaltung ist es, die Humann veranlafst, diese Platte, die er dem X. oder XI. Jahrh. zuweist, zweifellos als Sargdeckel, mindestens als Grabstein und wenigstens nicht als Memorienstein

[16]) So z. B. bei Aldenkirchen, »Bonner Jahrbücher«, Bd. 74, S. 84. Ueber den Zweck dieser Steine glaubt Kessel »Monatsschrift für rheinisch-westfälische Geschichtsforschung« II. Jahrg., (Trier 1876), S. 458 sogar „kein Wort verlieren zu dürfen".

[17]) Ich betone, dafs ich hierbei nur an Memoriensteine in dem eben bestimmt umschriebenen Sinne denke.

[18]) aus'm Weerth »Bonner Jahrbücher« a. a. O. S. 120.

im engeren Sinne anzusehen.[19]) Er wird darin bestärkt durch einen weiteren Fund, der bei Gelegenheit eines Kanalbaues aufserhalb der Münsterkirche, auf ihrer Ostseite, gemacht worden ist. Es kam dabei ein Steinsarg zum Vorschein, der noch mit seiner ursprünglichen Deckplatte versehen war. Dieselbe ist ebenfalls trapezförmig, sie zeigt die gleichen Eckornamente, ferner in eingeritzten Linien in der Mitte das Kreuz und endlich die Inschrift:

X. KL NOVEMBR(IS) BILO OBIIT.

Auf einem noch jetzt mit dem zugehörigen Sarge fest verbundenen Sargdeckel begegnet hier also eine Inschrift in jener Form, die in ihrer Beschränkung auf Namen und Todestag den entscheidenden Anhalt dafür bilden soll, um den damit versehenen Inschriftsteinen den Charakter der Memoriensteine zuzuschreiben. Einen weiteren Beleg dafür, dafs diese Art der Inschrift in keiner Weise den daraus gezogenen Schlufs bedingt, finden wir dann in Fulda, wo solche Inschriften in anderer Anordnung zwar, aber im gleichen Wortlaute erscheinen. In seiner Geschichte des Domes von Fulda hat Schlereth in Abbildungen neun Inschriften mitgetheilt, die theils im Halbkreis, theils im Kreise disponirt sind.[20]) Die Steine, auf denen sich die Inschriften befanden, werden von Schlereth als Grabsteine bezeichnet und ausdrücklich hebt er im Texte noch hervor, dafs die Inschriften sämmtlich nur Todestag, Namen und Stand der Verstorbenen angeben. Die Richtigkeit dieser Angaben sind wir in der Lage, durch einen Grabstein zu kontroliren, der in der Fulda gegenüberliegenden Propsteikirche zu Neuenberg noch jetzt im Fufsboden liegt. Die Inschrift (Fig. 5) ist am Fufsende der Platte angebracht, und zwar befindet sich, ebenso wie dies bei den von Schlereth mitgetheilten Steinen mit halbkreisförmig angeordneter Inschrift der Fall ist, die Datumsangabe auf dem Halbkreise, die Angabe von Stand und Namen auf dem unteren geraden Streifen. Die Inschrift lautet:

† *VI. KAL(ENDAS) IVLII O(BIIT)*
HILDEBOLDVS PR(AEPOSITVS).

Wie bei den Fuldaer Steinen, so ist also auch hier die Inschrift durchaus konform mit der der angeblichen Memoriensteine. Dabei hat der Stein eine Länge von 2,34 *m* bei einer Breite von 0,79 *m*, also Abmessungen, bei denen schlechterdings nicht an einen vorher in die Kirchenwand eingelassenen Memorienstein gedacht werden kann. Die Annahme einer solchen Anordnung findet auch weiter ein Hindernifs in der ganzen Gestaltung des Steines. Aufgerichtet an der Wand würde die Inschrift kaum lesbar sein, die hohe kahle Fläche aber um so mehr in die Erscheinung treten. Durch die Steine von Essen und Fulda werden so alle Bedenken hinfällig, die aus'm Weerth hatte, die Inschriften mit Grabsteinen in Verbindung zu bringen. Fulda und Essen bekunden, dafs man auch als Christ sich mit der trockenen Angabe von Namen und Todestag begnügte, ohne dem Wiedersehen in der Ewigkeit ein Wort zu widmen.

Es fällt damit aller Zwang dahin, in den Dottendorfer Tafeln Memoriensteine zu erblicken. Ganz ausgeschlossen erscheint eine solche jedenfalls bei den Steinen Fig. 1 und 2. Der an erster Stelle beschriebene ist nach Gröfse und Ausführung vielleicht als Sargdeckel, wahrscheinlicher aber als eine Grabplatte anzusehen, die ihren Platz entweder auf dem Grabe selbst gehabt hat, oder auch bei demselben, an der Aufsenmauer der Kirche angebracht gewesen sein mag.

Bei dem zweiten Steine weisen alle Momente darauf hin, dafs in ihm ein Sargdeckel, nicht aber ein Grabstein und jedenfalls kein

[19]) Humann „Einige kunstgeschichtlich merkwürdige Einzelheiten im Münster zu Essen" »Bonner Jahrbücher«, LXXX. Heft (1885) S. 184 ff., Taf. V, Fig. 5. Vgl. dazu Kraus »Christliche Inschriften der Rheinlande« II, Nr. 636, S. 293, der den Stein auch als Grabsteinplatte bezeichnet, ihn aber ebenso wie Clemen (»Kunstdenkmäler des Kreises Essen« S. 34) auf das IX. oder X. Jahrh. datirt.

[20]) Schlereth „Der Dom und die vorigen Hauptkirchen in Fulda", 1824—1826, Seite 89. Taf. XX, Manuskript in der hessischen Landesbibliothek zu Fulda. Ich verzeichne hier die von Schl. mitgetheilten Inschriften und füge aufserdem die ebendort angegebenen Todesjahre in Klammern bei:

III. Kalend. . . . o(biit) Rohingus abbas (1047).
XVII. Kalend. Augusti o(biit) Wideradus abbas (1075).
III. Kalend. Decembris o(biit) Wolfhelmus abbas (1114).
VII. Kalend. Aprilis o(biit) Berthous abbas (1134).
Nono Juni o(biit) Ruggerus abbas (1148).
VII. Kalend. Maii o(biit) Herimannus abbas (1168).
XVII. Kalend. Novembris o(biit) Cunradus abbas (1192).
. . . . o(biit) Henricus abbas de Willenuve (1313).
. . . . o(biit) Eberhardus abbas de Rodestein (1315).

Die sechs ersten Inschriften sind in einem Halbkreise, die drei letzten im Kreise angeordnet.

Memorienstein zu erblicken ist. Das letztere erscheint durch die Bezeichnung des Verstorbenen als puerulus ausgeschlossen. Wie für ein kleines Kind keine Requiemsmessen gehalten werden, so kann in einem solchen auch kein Wohlthäter der Kirche erblickt werden, der sich durch fromme Stiftungen Anspruch auf ein Jahrgedächtnifs erworben hätte. Machen diese Momente es unmöglich, hier an einen Memorienstein zu denken, so weisen andere Umstände darauf hin, dafs wir hier auch keinen Grabstein, sondern einen Sargdeckel vor uns haben. Zunächst die Erscheinung, dafs die Platte nach unten sich verjüngt, also eine Form hat, die für einen Sargdeckel die natürlich gegebene ist. Weiter fügen sich auch die oben angegebenen Abmessungen der Platte ganz dieser Zweckbestimmung ein. Sie weisen auf einen Sarg hin, der grofs genug war, die Leiche eines etwa zweijährigen Kindes aufnehmen zu können. Die Bezeichnung puerulus deckt sich also vollkommen mit der durch die Platte bestimmten Sarggröfse.

Es scheint mir damit auch im allgemeinen der Nachweis erbracht zu sein, dafs die als kennzeichnend geltenden Merkmale nicht als bestimmend angesehen werden dürfen, um in einem Inschriftstein der gedachten Art einen Memorienstein zu erblicken.[21]) Es spricht jedenfalls kein sicheres Moment dafür, dafs diese Steine mit dem Kulte oder mit Stiftungen zusammenhängen.[22]) Soweit es sich bei ihnen nicht um Grabsteine oder um Sargdeckel handelt, werden in ihnen vielmehr, wie dies Schneider und von Quast schon wollten[23]) einfache Gedenksteine zu erblicken sein, die lediglich den Zweck hatten, die Erinnerung an den Verstorbenen wachzuhalten und ihn, besonders wenn es ein hervorragendes Mitglied der Gemeinde war, der Fürbitte der Gläubigen zu empfehlen. Diesem Zwecke des einfachen Gedenkens dienten, aufser dem des Verschlusses, in alter Zeit die Katakombenplatten, ihm dienten später die Epitaphien, die, immer prunkvoller werdend, bis in das XVIII. Jahrhundert hinein von den Kirchenwänden Platz ergriffen. Auf derselben Grundlage beruht auch der Brauch, Kreuze an den Wegen und in den Aeckern aufzupflanzen, eine Sitte, die namentlich in den süddeutschen Diöcesen noch jetzt vielgeübt ist, wo man sich aber der Kostenersparnifs halber gern mit Holztafeln, den sogenannten „Todtenbrettern", begnügt.[24])

Bei dem Abbruche der Dottendorfer Kirche ist aufser den besprochenen Steinen noch ein vierter Stein vorgefunden worden, dessen Inschrift sich zweifellos als eine Grabinschrift kennzeichnet. — Auch dieser Stein ist nicht ganz unbeschädigt geblieben. Er ist in vier Theile zerspalten und von diesen ist einer verloren gegangen. Sehr empfindlich ist dieser Verlust indefs nicht, da von demselben, abgesehen von der Randverzierung, nur ein geringfügiger Theil der Inschrift betroffen worden ist. Während die Spaltung der unteren Steinhälfte, wie die Abbildung Fig. 4 erkennen läfst, lediglich auf einen Bruch zurückzuführen ist und deshalb, da die Bruchflächen genau aufeinander passen, ganz belanglos bleibt, hat die Abtrennung der oberen von der unteren Hälfte den Verlust einer vollen Zeile und den Wegfall der zur folgenden Zeile gehörigen Abkürzungszeichen zur Folge gehabt. Dafs nur eine, und zwar eine schmale Zeile ausgefallen ist, dafs bekundet der Verlauf der umrahmenden Verzierung auf der linken Seite. Wenn die Platte in ihrem jetzigen Zustande betrachtet, also davon abgesehen wird, dafs ursprünglich noch ein glatter Rand vorhanden gewesen, dessen Breite aus den noch übrig gebliebenen Resten aber nicht sicher bestimmbar ist, so ergibt sich für die Platte eine Länge von 72 *cm* bei einer Breite von 35 *cm*. Es entfällt davon auf die die Inschrift enthaltende Parthie eine Länge von 58 *cm*, eine Breite von 21 *cm*. Umrahmt wird dieselbe von einem 7 *cm* breiten Rande, dessen Verzierung in Blattfächern besteht, die auf den Ecken und

[21]) In dem grofsen Inschriftenwerk von Kraus sind die Inschriftsteine der hier besprochenen Art dem allgemein üblich gewordenen Brauche entsprechend ebenfalls als Memoriensteine bezeichnet. Gelegentlich weicht Kraus aber auch davon ab. So ist z. B. einem in Wissel und einem in Kellen befindlichen Stein mit auf Todestag und Namen beschränkter Inschrift die Ueberschrift *„Grab- oder Memorienstein"* gegeben, (Kraus „Inschriften" II, S. 306, Nr. 672 und S. 307 Nr. 674.)

[22]) Das ist auch die mir in dankenswerther Weise brieflich ausgesprochene Ansicht des Herrn Direktors Professor Dr. Andreas Schmid in München.

[23]) Vergl. oben Sp. 326 und N. 11.

[24]) Vgl. v. Hörmann »Grabschriften und Marteln«. Leipzig 1890, S. XI.

an den Seiten in Abständen angeordnet und unter sich durch eine fortlaufende Doppelschlinge verbunden sind. Die Vertheilung der Blätter ist eine ungleichmäfsige; während auf der oberen Langseite ihrer vier angeordnet sind, zeigen sich unten nur drei. Es hat dies in dem unteren Streifen eine starke Unregelmäfsigkeit zur Folge, die besonders in dem breiteren Dreiblatte und des weiteren darin zum Ausdruck kommt, dafs das rechte Eckblatt nicht drei, sondern fünf Blatttheile aufweist.

Die Inschrift besteht gegenwärtig noch aus sieben Zeilen; von diesen zeichnen sich die erste, vierte und fünfte durch eine beträchtlichere Buchstabengröfse aus und darin werden sie durch die Schlufszeile wiederum bedeutend übertroffen. Die Inschrift besteht aus fünf Distichen von denen der dem dritten Hexameter folgende Pentameter jedoch aus dem angeführten Grunde weggefallen ist. Hierdurch und durch das Fehlen der Abkürzungszeichen ist die sichere Lesung des die Datirung enthaltenden vierten Hexameters erschwert. Nach Versen getheilt, ergibt sich folgender Wortlaut:

QVISQVIS SIS LECTOR SVMME PIETATIS AMATOR

CERNERE QV(I)D DOLEAS TE MONEAT PIETAS

NAM TENET EXIGVAM[25]) *MVLIER PIA PVLVERIS H(A)STV(M)*[26])

MORIB(VS) INSIGNIS AC VENERANDA BONIS

CORPORE TV(M)[27]) *VIXIT GERLINT HEC NOMEN H[ABEBAT]*[28])

| | | | | |

IANV(ARIIS) NEMPE K(A)L[ENDIS] S(E)P(ELIVI)[29])

IL(L)I VI(S) PLACIDA(M) POSCERE[30]) *T[V] VENIA(M)*

INTIMA SI CORDIS MISERANT (TE)[31]) *FORTE DOLORIS*

HAVD PRECIB(VS) CESSES QVOD PETO TE SVP(P)LEX.[32])

In ihrem Inhalte ist die Inschrift vollkommen klar; sie enthält neben der Angabe des Beerdigungstages in Wiederholungen die an die fromme Gesinnung und das Mitleid des Lesers gerichtete Bitte, der verstorbenen Frau Gerlint zu gedenken.

Die allgemeine Annahme geht dahin, dafs in den Inschriftsteinen, wie sie in den Figuren 1—3 dargestellt sind, Arbeiten des IX. oder X. Jahrh. zu erblicken sind. Für diese Datirung ist von bestimmender Bedeutung die von aus'm Weerth gemachte Feststellung gewesen, dafs die Bonner Steine in der im ersten Viertel des XI. Jahrh. errichteten Krypta der Bonner Münsterkirche als Baumaterial verwendet worden sind. Wenn aus'm Weerth daraus den Schlufs zieht, dafs „die Entstehung von im XI. Jahrh. verworfenen christlichen Gedenksteinen mindestens in's X. oder IX. Jahrh. zurückgehen" müsse,[33]) so wird man ihm darin auch bei abweichender Meinung über den Charakter der Steine im Wesentlichen beistimmen dürfen. Für die Datirung der Dottendorfer Steine mangelt es nun auch nicht ganz an ähnlichen, wenn auch nicht gleich bestimmten Anhaltspunkten. Dafs die Gründung der Pfarre Dottendorf auf die karolingische Zeit zurückgeht, wie Maafsen angibt, wird wohl ernstlich nicht in Zweifel zu ziehen sein, aber unter den Beweismomenten hierfür kann nicht der Umstand angeführt werden, dafs die 1895 abgebrochene Kirche in einzelnen Bestandtheilen auf die fränkische oder karolingische Epoche zurückgewiesen hätte.[34]) Was wir über dieselbe wissen,[35]) berechtigt nicht,

---

[25]) Richtig *exiguum*, weil abhängig von *haustum*.

[26]) *Pulveris haustum* = „eine Hand voll Asche." In diesem Sinne bei Ovid, Metamorph. XIII 526: *haustus arenae*.

[27]) *Tum* für *dum*.

[28]) Wenn man für *habebat* nicht eine starke Abkürzung annehmen will, mufs ein Theil des Wortes in die nachfolgende fehlende Zeile hinüber gereicht haben.

[29]) Die Lesung dieses Verses kann aus den oben angegebenen Gründen nur unter Vorbehalt gegeben werden. Es läge nahe, die beiden Buchstaben *SP* in *sepulta* aufzulösen. Es müfste dann aber vor *sepulta* aus metrischen Gründen ein ganzer Versfufs eingeschoben werden, für den es in der Inschrift aber an einem bestimmten Anhalte mangelt.

[30]) In dem *poscere* liegt ein Fehler vor, indem ein *e* statt des *c* gesetzt ist.

[31]) Das durch Vers und Satzbau bedingte Wort *te* fehlt auf dem Stein.

[32]) Der Schlufs des Wortes *supplex (ex)* ist auf dem Stein am Ende der vorletzten Zeile, durch einen Punkt abgetrennt, enthalten.

[33]) aus'm Weerth »Bonner Jahrbücher« a. a. O. S. 118; Festschrift S. 7.

[34]) Maafsen a. a. O. S. 145.

[35]) Gut zusammengestellt bei Maafsen a. a. O. S. 155 f.

ihr ein über die Mitte des XII. Jahrh. beträchtlich hinausreichendes Alter zuzuerkennen.[36]) Die unter Fig. 2—4 abgebildeten Steine tragen nun selbst ein Merkmal an sich, welches zu der Annahme berechtigt, dafs sie bei dem Bau dieser Kirche Verwendung gefunden haben. Denselben ist nämlich sämmtlich auf der Rückseite ein Profil angearbeitet, welches, aus Platte und zurückgesetztem Karnies bestehend, sich als eine Arbeit der romanischen Zeit darstellt. Dafs die Steine 2 und 3 einer der Mitte des XII. Jahrhunderts vorangehenden Zeit angehören, das bezeugt der Schriftcharakter und die Art der Verzierung. Auf Grund der hierdurch gegebenen Anhaltspunkte wird man nicht anstehen, wie dies für den Stein Figur 1 von Kraus geschieht, so auch dem Stein Figur 2 das gleiche Alter wie den Bonner Steinen zuzuerkennen, in ihnen also Arbeiten des IX. bezw. des X. Jahrh. zu erblicken. Bei dem Stein Fig. 3 ist dagegen besonders im Hinblick auf die Durchbildung der Blätter eine in das XI. Jahrh. schon hineinfallende Entstehungszeit anzunehmen. Bei dem letzten Stein endlich, Fig. 4, weisen einzelne Schriftcharaktere und ebenso die Verzierung auf eine noch jüngere Zeit hin. Ueber den Anfang des XII. Jahrh. wird aber nicht hinausgegangen werden dürfen, da immerhin eine gewisse Zeit vergangen sein mufste, bevor die Verstorbene der Vergessenheit anheimgefallen war, der Stein also als Baumaterial verwendet werden konnte.

Das Material der Steine besteht bei den Platten Fig. 1 und 2 in Trachyt, bei Fig. 3 und 4 in einem feinkörnigen weifsen Kalkstein, beides Materialien, die von den Römern angewendet wurden. Wie die Ziegelsteine, so mögen also auch diese Steine als Material einem römischen Bau entstammen.

Endlich noch ein Wort über die fernere Bewahrung unserer Steine. Statt sie auch fürderhin in einem Dachbodengelafs der Dottendorfer Kirche zu verstecken, würde es sich empfehlen, sie dem Bonner Provinzialmuseum zu überweisen und so der gröfseren Oeffentlichkeit zugänglich zu machen. Behält sich die Gemeinde dabei ihr Eigenthumsrecht vor, so dürfte damit allen berechtigten Wünschen entsprochen sein.

Bonn-Kessenich. W. Effmann.

[36]) Dieselbe zeigte wie die Kirchen von Oberdollendorf, Niederdollendorf, Obercassel, Küdinghofen, Menden u. s. w. (vgl. »Zeitschrift für christliche Kunst VI«, Sp. 257 und »Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz III«, S. 51) die Eigenthümlichkeit, dafs der Thurm sich über einem zwischen Langhaus und Apside eingeschalteten Chorquadrate erhob. Alle diese Kirchen gehören der Zeit um die Mitte des XII. Jahrh. an und es liegt kein Grund vor, für Dottendorf ein höheres Alter anzunehmen.

Ein Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt.

(Mit Abbildung.)



Bei den Restaurationsarbeiten, welche im Herbste 1899 an der katholischen Pfarrkirche zu Wormditt in Ostpreufsen begonnen wurden, legte man über dem Westportale der Kirche drei Nischen frei, welche bis dahin mit Ziegeln gefüllt gewesen waren. Die mittlere Nische setzt gleich über dem Scheitel des Portalbogens an, die beiden anderen Nischen befinden sich rechts und links davon in gleicher Höhe.

Auf dem Hintergrunde der Nischen traten Reste alter Wandmalereien zu Tage. Die Darstellung rechts läfst noch deutlich eine Kreuzigungsgruppe erkennen. Auf rothem Grunde sieht man in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, sein Körper biegt stark nach rechts aus. Ueber dem Kreuze sind die Konturen der Inschrifttafel erhalten; ebenso sieht man noch gut die Finger des Gekreuzigten, sie sind aufserordentlich plump und roh gezeichnet. Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen zwei Gestalten, deren Nimbus gut hervortritt, unzweifelhaft Maria und Johannes: Die Gestalt rechts weint und benützt ihren blauen Mantel, um die Augen zu verhüllen. Der Kontur dieser Gestalt — denn mehr als der Kontur ist auch hier nicht erhalten — ist nicht übel. Die Farbe des Gewandes der Gestalt links ist nicht mehr erkennbar. Auch unter dem Kreuze scheint noch eine Gestalt gestanden zu haben (Magdalena), und auch Spuren von Gras lassen

sich unter dem Kreuze schwach erkennen. — Noch mehr als dieses Bild ist das auf der linken Seite befindliche zerstört. Man erkennt jedoch deutlich zwei Gestalten, welche Kronen mit französischen Lilien tragen und grüne Gewänder haben. Den Hintergrund bildet ein Rautenmuster in schwarzen und rothen Linien. Man wird das Ganze wohl für eine Krönung Mariä halten zu dürfen berechtigt sein, denn von der Gestalt rechts zieht sich nach links oben in die Gegend der Krone der zweiten Gestalt ein grüner Streifen, ein Ueberrest des mit dem Mantel bekleideten Armes. Die Darstellung wäre dann ähnlich gewesen wie bei dem bekannten Imhof'schen Altar in Nürnberg: Jesus und Maria sitzen neben einander auf einer Bank und der Heiland steht im Begriffe mit der Rechten die Krone auf das Haupt der Gottesmutter zu setzen.[1])

In weit höherem Mafse unser Interesse zu erwecken ist jedoch das in der mittleren, kleineren, oben in einem Stichbogen schliefsenden Nische befindliche Bild geeignet. Auf rothem Grunde sieht man hier in schwarzen Konturen einen Kopf en face, an dessen beiden Seiten eine Nase hervortritt und auch ein Mund angedeutet ist. Es ist ein Kopf mit zwei Augen, drei Mündern und drei Nasen. Die Farbe des Gesichtes ist fleischfarben, ebenso der Kreuznimbus, welcher das Haupt umgibt. Unten und zu beiden Seiten ist das Haupt bärtig.[2]) Wir haben es hier unfraglich mit einem Trinitätsbilde zu thun, wie solche zeitweilig im Mittelalter nicht ungebräuchlich waren, aber in den preufsischen Landschaften und im früheren Gebiete der Eroberungen des deutschen Ordens meines Wissens noch nicht gefunden wurden.

Die Darstellung der göttlichen Trinität erfuhr im Mittelalter eine verschiedenartige Behandlung. Schon im X. Jahrh., in einem Manuskripte des heiligen Dunstan, Erzbischofs von Canterbury, († 908), und dann später in dem hortus deliciarum der Herrad von Landsperg (ca. 1159—1175 verfafst) findet man die drei göttlichen Personen als drei vollständige menschliche Gestalten neben einander abgebildet. Die Maler gaben dann diesen drei Personen vielfache Nüancirungen in Alter und Attributen. Diese Darstellungsweise war im Mittelalter überaus häufig und hat sich zum Theil bis in unsere Zeit erhalten.[3])

Mabillon wollte diese Darstellungsweise der Trinität auf Abälard (1079—1142) zurückführen, welcher, um seinen Schülern einen annähernden Begriff von der Trinität beizubringen, den Annales Benedictini zufolge (lib. LXXIV, n. XIV) in seinem Paraklet bei Troyes einen Steinblock in dieser Weise hatte behauen lassen, dafs er die Trinität in drei menschlichen Gestalten zeigte. Indessen bemerkt schon Didron in seiner Iconographie Chrétienne (pag. 577), Mabillon habe Unrecht, wenn er eine solche Darstellung als ungewöhnlich bezeichne, da sie schon vorher vorkomme und später sehr häufig wurde; aufserdem bezweifelt er, ob jene Gruppe, von welcher Mabillon redet, wirklich schon der Zeit Abälards angehört habe, denn die näheren Details, welche bei der Gruppe erwähnt werden, die Dornenkrone, das Kreuz in den Händen des Sohnes, die geschlossene Krone auf dem Haupte des Vaters, der Mantel, welcher alle drei Personen einhülle, kämen sonst nicht vor Ende des XV. Jahrh. vor, und wiesen daher eher auf ein Monument des XVI. als des XII. Jahrh. hin.[4])

Neben dieser oben beschriebenen Darstellung der Trinität als drei gesonderter Personen tritt dann seit dem XIII. Jahrh. eine

[1]) Vergl. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei«. Taf. 23 und S. 207. Janitschek setzt den Altar zwischen 1418 und 1422 an.

[2]) Die Spuren des Knebelbartes auf beiden Seiten sind jetzt freilich fast bis zur Unkenntlichkeit verwischt, da das Bild seit seiner Blofslegung noch mehr zerstört worden ist.

[3]) Vergl. Detzel »Christliche Ikonographie« I, S. 58 u. ff.

[4]) Die »Annales Benedictini« (l. c.) beschreiben das Bildwerk folgendermafsen: Pater in medio positus est cum toga talari, stola e collo pendente et ad pectus decussata atque ad cingulum adstricta, cum corona clausa in capite et globo in sinistra manu, pallio superindutus, quod ad duas hinc inde personas extenditur, cujus e fibula pendet lembus deauratus his verbis adscriptus: Filius meus es tu. Ad Patris dexteram stat Filius cum simili toga, sad absque cingulo, habens in manibus crucem pectori appositam et ad sinistram partem lembum cum his verbis: Pater meus es tu. Ad sinistram exstat Spiritus sanctus consimili toga indutus, decussatas super pectus habens manus cum hoc dicto: Ego utriusque spiraculum. Filius coronam spineam, Spiritus sanctus olearem gerit, uterque respicit Patrem, qui calceatus est, non duae aliae personae. Eadem in tribus vultus, species et forma. (Tom. VI. p. 85.)

andere auf, welche als eine kompendiöse Umgestaltung der soeben geschilderten Abbildungen bezeichnet werden darf; die drei Gestalten erscheinen nicht mehr selbständig neben einander hingestellt, sondern verwachsen in einander: sie erhalten nur mehr einen Leib mit drei eng mit einander verbundenen Köpfen. So erscheint die Trinität auf einer spanischen Miniatur des XIII. Jahrh.[5]) Es geht diese Darstellung gleichzeitig neben einer dritten symbolischen Weise her, welche die Trinität durch drei in einander geschlungene und unauflöslich vereinte Kreise wiedergiebt.[6]) Die drei neben einander stehenden Köpfe wurden dann allmählich zu einem Kopfe, welcher aber drei Gesichter erhielt. Diese bildete man ebenfalls verschieden: man gab dem Kopfe vier Augen; zuweilen, was indessen nur selten vorkommt, da es aufserordentlich unästhetisch aussieht, drei Augen, und schliefslich nur zwei Augen, aber drei Nasen und drei Münder bei einer Stirne und einem Leibe. Soviel war nothwendig, um die drei Personen in Gott anzudeuten. Die von Didron für diese Darstellungsweise angeführten und theils abbildlich wiedergegebenen Beispiele gehören fast alle Frankreich an,[7]) sodafs man den Ursprung dieser Auffassung in Frankreich wird suchen dürfen.

Indessen wäre es doch irrig anzunehmen, als ob diese Bildweise Frankreich allein eigenthümlich wäre. Vielmehr machte Sokolowski[8]) darauf aufmerksam, dafs ähnliche Abbildungen sich auch in unirten Kirchen in Przemysl in Galizien befunden haben. Die zwei Abbildungen, welche er aus der Sammlung Panlikowski in Lemberg von solchen Darstellungen beibringt, schreibt er dem XVI. resp. XVIII. oder XIX. Jahrh. zu; das erste Bild hält er für importirt, das zweite für eine heimische Imitation dieser von Westen her nach Galizien und zu den Ruthenen gelangten Abbildung.[9])

Aufserdem fand Zibrt neuerdings ganz ähnliche Bildnisse, Holzschnitte, auch in den Häusern slovakischer Besitzer: Der eine Körper hat drei innig mit einander verbundene Köpfe, sodafs das linke Auge des nach vorne schauenden Kopfes, auch als rechtes Auge des im Profil nach links gewendeten Kopfes und das rechte Auge als linkes Auge des nach rechts gewendeten Kopfes dient; der Kopf hat vier Augen, das mittlere Angesicht hat das Aussehen eines Greises, das rechte das eines kräftigen Mannes, das linke das eines Jünglings. Solche Bilder, auch auf Glas gemalt, sehr rohe Produkte, wurden bis in die neueste Zeit auch in Böhmen und Mähren verfertigt und auf Wallfahrten und Jahrmärkten vom Volke gerne gekauft.[10]) Zibrt weist ferner darauf hin, dafs auch das archäologische Museum zu Moskau ähnliche Bilder aus den Kirchen der Sekte der Raskolniki besitzt, und auch auf dem Berge

---

[5]) Didron »Iconogr. Chrét.« p. 567. Chronik des Isidor von Sevilla in der Kgl. Bibl. zu Paris. 7135.

[6]) Didron. »Icongr. Chét.« p. 568.

[7]) p. 575: Livre d'heures, Paris bei Simon Vestre 1524 gedruckt: Ein Kopf mit drei Mündern, drei Nasen, vier Augen. Zugleich damit vereint ist die symbolisch-geometrische Darstellung, und Didron (p. 576 Anm.) bemerkt, diese Art der Abbildung sei sehr häufig am Ende des XV. Jahrh. Sie finde sich gemeifselt in Bordeaux.

p. 580: Manuskript Heinrichs II. (XVI. Jahrh.): Ein Kopf mit drei Nasen, drei Mündern und zwei Augen.

p. 581: Englische Miniatur: Christophorus trägt Christus mit drei Köpfen durch das Wasser.

p. 596: Dante, 1491 in Florenz gedruckt: Der zweite und dritte Kopf tritt halb aus dem mittleren Kopfe heraus.

p. 482: Heures latines, n. 464 in der Bibliothek von St. Geneviève (XVI. Jahrh.): Drei Köpfe, etwas von einander getrennt.

Eine Skulptur des XIII. und ein Glasgemälde des XV. Jahrh., beide in Notre Dame de Chalons, zeigen drei Nasen, drei Münder und vier Augen. (Didron »Annales archéologiques«. Tome II. tabl. 2.)

Aufserdem sind diesen Beispielen anzureihen mehrere ganz ähnliche Darstellungen des Teufels als des Widersachers der göttlichen Trinität:

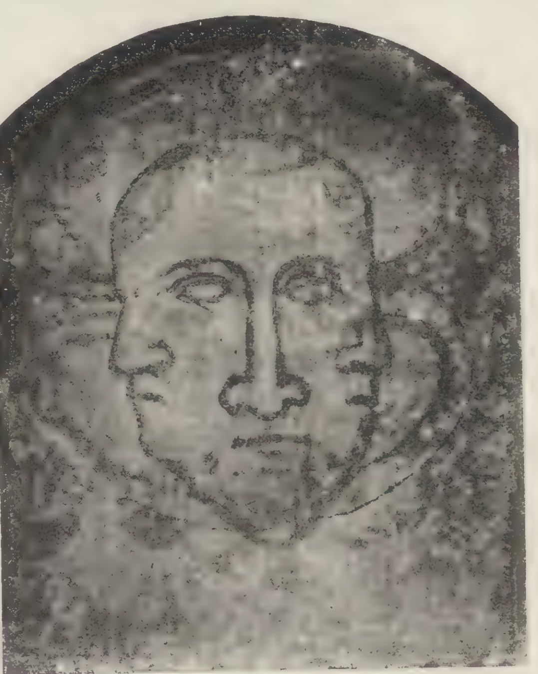
p. 544 und 545: Zwei französische Miniaturen aus dem XIII. und XV. Jahrh.: Zwei Augen, drei Nasen, drei Münder, und p. 547 eine Abbildung der Zeit in gleicher Weise aus dem XIV. Jahrh. (Bibliothek des Arsenals in Paris: ms. théol. lat. 133 c: Officium ecclesiasticum.)

[8]) Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednéj glowie w cerkiewkach wiejskich na russi. Sprawodzania Komisyi Do Badania Historyi Szetuki W Polsce. Tom. I. Kraków. 1879. p. 43—50. Das Verständnifs dieser wie der gleich zu nennenden Abhandlung von Zibrt vermittelte mir Herr Gymnasialoberlehrer Basmann in Braunsberg mit seiner ausgezeichneten Kenntnifs der polnischen und böhmischen Sprache, wofür ihm auch an dieser Stelle herzlichster Dank gesagt sei.

[9]) p. 43, 44.

[10]) Zobrazování Trojice Skupinou Tré Hlav Za Stredoveku J V Lidovém Umení Nynejsim. Podava Dr. Cenek Zíbrt. (Vestník Král. Ceské Spolecnosti Náuk. Trída filosoficko-historicko-jazykczyptná. 1894.) p. 1, 2.

Athos ist die Trinität in drei Gesichtern in Freskomalerei zu finden. Indessen rührt dieses letztere Bild aus dem Jahre 1736 her und ist unzweifelhaft unter abendländischem Einflusse gemalt, denn die orthodoxe Kirche hat diese Abbildungen ähnlich wie Urban VIII. für die römisch-katholische Kirche[11]) verboten, hat sie sogar für häretisch erklärt. Russische Gelehrte, wie Stasov, Byckov und Prochorov halten daher diese Bilder für kein geistiges Eigenthum der russischen Kirche, sondern lassen sie unter lateinisch-katholischem Einflusse entstanden sein, und die genannten Sokolowski und Zibrt stimmen ihnen bei.[12]) Es mufs übrigens daran erinnert werden, dafs, soweit sich bisher sicher nachweisen liefs, in slavischen Gegenden die dreiköpfige Abbildung der Trinität erstmalig in einem orationale des Erzbischofs Arnestus von Pardubitz (1344—66), jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Prag, aus dem XIV. Jahrh. findet. Man sieht hier drei vollständige Köpfe mit greisem, männlichem und jugendlichem Angesichte dicht neben einander in einer Wolke.[13]) Daran reiht sich aus dem XVI. Jahrh. ein ähnliches Bild in einer für Weifsrufsland in Prag gedruckten Bibel des Franz Skorina (1519), deren Holzschnitte, wie Zibrt anzunehmen geneigt ist, ebenfalls aus Böhmen stammten.[14]) Diese Beispiele scheinen zu beweisen, dafs jene eigenartige Darstellung auch für Böhmen bereits im XVI. Jahrh. nichts Seltenes und Aufsergewöhnliches war. Dabei bleibt bestehen, dafs der Ursprung der eigenartigen Darstellungsweise in Frankreich zu suchen ist, denn die böhmische Kunstentwicklung des XIV. Jahrh. ist bekanntlich auf Karl IV. und von ihm nach Böhmen hingezogene französische Künstler zurückzuführen.[15])



Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt.

Darstellungen der Trinität dieser Art auf deutschem Boden aus mittelalterlicher Zeit sind selten. Portig[16]) erwähnt eine solche Darstellung der Trinität als dreifaches Gesicht, in Mosaik ausgeführt, in der Laurentiuskapelle des Domes zu Hildesheim, indessen ist diese Darstellung einmal nicht in Mosaik ausgeführt, sondern in farbigem Gyps, und dann zeigt sie nicht die Trinität, sondern die Zeit als einen bärtigen männlichen Kopf mit zwei Augen, drei Nasen, drei Mündern und drei Stirnen. Dafs der Kopf die Zeit und nicht die Trinität bedeutet, geht unzweifelhaft aus den anderen danebenstehenden Medaillons hervor, welche Leben, Tod, Luft, Erde, Feuer und Wasser in allegorischen Gestalten zeigen.[17]) Diese alte Darstellung, bereits der Mitte des XII. Jahrh. angehörig, mag daher allenfalls herangezogen werden um zu zeigen, woher die mittelalterliche Kunst, das formelle Vorbild für die in Rede stehenden Trinitätsbilder genommen haben dürfte, ist aber selbst kein Trinitätsbild.

Aus verhältnifsmäfsig neuerer Zeit, etwa dem XVIII. Jahrh. angehörig, sah ich dagegen im Museum zu Innsbruck ein Trinitätsbild mit drei Nasen, vier Augen, drei Mündern und drei Schnurr- und Kinnbärten auf Leinwand gemalt. Nach gütiger Mittheilung eines der

[11]) Ferraris citirt in seiner »Prompta bibliotheca« s. n. Imagines eine Bulle Urbans VIII. vom 11. August 1628.

[12]) Sokolowski p. 43. Zibrt p. 7.

[13]) Zibrt p. 11, wo auch Abbildung.

[14]) Zibrt p. 11 mit Abbildung. (Ein Kopf mit vier Augen, drei Nasen und drei Mündern.)

[15]) Janitscheck »Geschichte der deutschen Malerei«. S. 184 und ff — Lübke-Semrau »Die Kunst des Mittelalters. Grundrifs der Kunstgeschichte«, 2. Theil. 12. Aufl. S. 393, 394.

[16]) »Zur Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst«. S. 93.

[17]) Vergl. Bertram »Geschichte des Bisthums Hildesheim« I, S. 171 u. 172.

Herren Konservatoren des Museums kommt diese Darstellungsweise in den Alpenländern auch jetzt noch häufig vor. — Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt ein Glasgemälde mit der Darstellung der Trinität, welches aus der Kapelle des Landauerklosters in Nürnberg (1507 und 1508 erbaut) stammt. Wahrscheinlich rührt dies Glasgemälde oder wenigstens der Entwurf desselben von Dürer her, welcher bekanntlich für diese Kapelle sein berühmtes Allerheiligenbild schuf. Der Kopf des Weltrichters hat vier Augen, drei Nasen und drei Münder, die zu einem Gesichte vereinigt sind.[18])

Dafs im XVI. Jahrh. auch in Italien diese Darstellung nicht ganz ungewöhnlich war, lehrt Fra Bartolommeo's thronende Madonna in den Ufficien zu Florenz. Ueber dem Throne erscheint hier in einem Lichtkreise die Trinität als ein Kopf mit drei Gesichtern.[18])

Vielleicht ist nun auch die Darstellung zu Wormditt unter böhmischem Einflusse entstanden. 1337 wurde der Domcustos Hermann von Prag durch Benedikt XII. zum Bischofe von Ermland (1338—49) ernannt.[19]) Ehe der neue Bischof in den Besitz seiner Diöcese treten konnte, ernannte er sieben ihm nahestehende Böhmen geistlichen und weltlichen Standes zu Verwesern der Diöcese; die meisten von ihnen werden später in ihre Heimat zurückgekehrt sein, doch läfst sich wenigstens der eine von ihnen, ein Scholastikus von Bohuslawitsch später noch als ermländischer Domherr nachweisen.[20]) Auch aufserdem lag es nahe, dafs der Bischof in die fremde Diöcese einige Männer, die ihm vertraut waren, mit sich brachte oder auch andere aus der Heimat nach sich zog, welche von ihm Unterstützung und Beförderung erwarteten. Es wird uns in den Urkunden aus der Zeit des Bischofs eine ganze Reihe Böhmen genannt, von denen einige sicher seiner Familie angehörten.[21])

Bischof Hermann steht aber zu Wormditt in ganz besonders nahen Beziehungen. Fast seine ganze Regierungszeit scheint er auf der Burg daselbst zugebracht zu haben. Etwa 50 Urkunden sind hier ausgestellt, neben welchen nur 16 in Braunsberg und einige wenige in in andern Orten der Diöcese ausgestellte bekannt sind. Eine Urkunde nennt ausdrücklich sein pallacium estivale, seinen Sommerpalast, in Wormditt.[22]) Hier wurde auch das judicium provinciale, das Lantding, abgehalten. Unfraglich hat dieser fortdauernde Aufenthalt des Bischofs in Wormditt zum Aufschwunge der Stadt selbst bedeutend beigetragen und hat auch den äufseren Anlafs gegeben, dafs die Pfarrkirche daselbst in verhältnifsmäfsig früher Zeit massiv ausgebaut wurde. Die ältesten Theile des jetzigen Baues, auch der Thurm, in dessen unterstem Stockwerke die drei anfangs beschriebenen Gemälde sich befinden, gehören nach dem Urtheile von Quast's, welchem Bötticher folgt, dem XIV. Jahrh. an.[23]) Schon

---

[18]) Nach einer gütigen Mittheilung des Herrn Geheimen Regierungsraths Professor Dr. Lessing in Berlin.

[18]) Abbildung bei Kuhn »Allgemeine Kunstgeschichte, Malerei«. S. 509. Nr. 572. Was auf Schaumünzen des Lionello von Este (1407—1450, Fürst seit 1441), Werken des Vittore Pisano, der Kopf mit drei jugendlichen Gesichtern, eines en face, zwei im Profil, mit nur zwei Augen bedeuten soll (vergl. J. Fiedländer „Die italienischen Schaumünzen", »Jahrbuch der Kgl. Preufsischen Kunstsammlungen«. Erster Band. 1888. S. 103 und Druckfehlerbeigabe zum zweiten Bande), ist nicht ganz klar. Zunächst wird man geneigt sein, darin ein Bild der Trinität zu sehen. Aehnliche Darstellungen auf den Münzen der Trivulzi spielen unzweifelhaft auf deren Namen an.

[19]) »Monumenta Historiae Varmiensis«. II. p. 585. n. 554.

[20]) »Monum.« II. p. 588. n. 556. II. p. 28. n. 30.

[21]) »Monum.« II. p. 14: Petrus de Bohemia dictus Ponswangen. II, 27: Paulus Wenceslaus de praga. II, 111: Frater Nicolaus de Bohemia als Advokat des bischöflichen Provinzialrichters. II, 144: Johannes melinkeri nepos noster. II, 140, 147, 212: Wenceslaus Stockel consanguineus noster und sein Bruder Friczko. I, 185 und 505: Franciscus lodwici scharmonis als Hofmarschalk. II, 77, 112: Tilo de Bemen (Bemyn). Von einer solchen aus Böhmen eingewanderten Familie führt allem Anschein nach auch das bei Braunsberg gelegene Gut Böhmenhöfen seinen Namen. (Vgl. Röhrich „Die Kolonisation des Ermlands", »Zeitschrift für die Gesch.- u. Alterthumskunde Ermlands«, Bd. XII, S. 703.) Ein Magister Johannes wird vom Bischofe mit einer Präbende im Stifte versehen und ist wahrscheinlich identisch mit dem Notar Johannes, welcher in Urkunden des Jahres 1340 und 1342 vorkommt (»Monum.« II, n. 15. I. n. 482. p. 591.) und mit dem 1343 als Pfarrer von Wormditt und 1345 als Canonicus genannten Johannes. (»Monum.« II. 20, 57.)

[22]) »Monum.«. II. p. 111. n. 105.

[23]) »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreufsen«. Heft IV. „Das Ermland." S. 271, 272

unter der Regierungszeit des Bischofs Hermann können daher die Gemälde von einem handwerksmäfsig arbeitenden böhmischen Maler gefertigt sein. Die Ausführung ist, wie schon oben bemerkt, sehr roh und setzt keine besondere Kunstfertigkeit voraus; nur die Darstellungsweise selbst mufste dem Maler geläufig sein.

Indessen auch noch in späterer Zeit läfst sich die Ausführung der Bilder unter böhmischem Einflusse gut erklären. Auch später hören wir in den Urkunden, wenn auch spärlicher, von böhmischen Zugewanderten. So nennen Urkunden von 1376—1393 einen ermländischen Domherrn Hermann von Prag. Vor allem mufs aber darauf hingewiesen werden, dafs Bischof Heinrich III. Sorbom (1373—1401) vor seiner Ernennung zum ermländischen Bischofe Propst in Wolfratskirchen in der Diöcese Olmütz und Notar Kaiser Karls IV. war.[24]) Ihm war die Kunstthätigkeit am Hofe seines kaiserlichen Herrn sicher nicht unbekannt. Der ermländische Domherr Plastwig weifs aufserdem zu erzählen, Sorbom habe viele Adlige vom Hofe des Kaisers aus Böhmen mit ins Ermland gebracht, habe mit ihnen anfangs ein ziemlich dissolutes Leben geführt und die Kirchengüter verschwendet, sei aber deswegen vom Domkapitel zur Rede gestellt worden, habe sich dann gebessert und die Böhmen allmählich wieder nach Hause geschickt.[25]) Die Beziehungen des Bischofs Sorbom zu Wormditt sind zwar im Allgemeinen nicht so innige wie die des Bischofs Hermann, denn Sorbom residirte zu Heilsberg, doch ist zu seiner Regierungszeit die Wormditter Pfarrkirche 1379 konsekrirt worden.[26])

Braunsberg. Jos. Kolberg.

[24]) »Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands«. I. S. 146. II. S. 639.

[25]) »Monum.« III. p. 78.

[26]) Bötticher »Die Kunstd. Ermlands« S. 271.

Nachrichten.

Franz Xaver Kraus †. Dem Andenken dieses so gründlichen wie vielseitigen Gelehrten, dieses so vornehmen wie fruchtbaren Schriftstellers, dessen Hauptgebiet ohne Zweifel die christliche Kunstforschung von Anfang an war und bis zu seinem Ende blieb, darf ein Wort dankbarer Verehrung hier um so weniger fehlen, als er dem Vorstande dieser Zeitschrift von ihrem Beginne angehörte und ihr ein hochgeschätzter Mitarbeiter war.

Der altchristlichen Kunstgeschichte waren seine ältesten und wärmsten Sympathien geweiht, aber auch dem Mittelalter wie den späteren Jahrhunderten hat er in hervorragendem Maafse seine Forschungen zugewandt, und alle diese Studien tragen den eigenartigen Stempel seines überlegenen kritischen Geistes, dem die unvergleichliche Beherrschung des literarischen Rüstzeugs die Selbstständigkeit des Urtheils keineswegs beeinträchtigte. Nicht so sehr in der Detailkenntnifs der Formen und in der aus ihr sich ergebenden Stilkritik bestand seine Stärke, auch nicht in der besonderen Vertrautheit mit den einzelnen die Formensprache beeinflussenden Techniken, als vielmehr in der erschöpfenden Würdigung der das Kunstschaffen in den einzelnen Zeitläuften bestimmenden kirchlichen und politischen, sämmtlicher kulturellen Verhältnisse, in die sein kirchenhistorischer Lehrberuf ihn tiefe Blicke hatte thun lassen. Die christliche Kunstforschung darf ihn zu ihren glänzendsten und verdientesten Vertretern zählen, obwohl er den unmittelbaren Einflufs auf das Kunstschaffen selber nicht als seine eigentliche Aufgabe betrachtete. Der gewaltige Einflufs, den die Kirche stets auf die Kunstthätigkeit ausgeübt hat, ist kaum von irgend einem anderen Kunstschriftsteller in so umfassender Weise, in so überzeugender Art, in so eleganter Sprache geschildert worden, als in seinen zahlreichen Werken, namentlich in seiner „Geschichte der christlichen Kunst", die er bis auf das (hoffentlich für die nachträgliche Veröffentlichung reife) Schlufsheft seit 1895 herausgegeben hat (vergl. diese Zeitschr. VIII. 315, IX. 93, X. 318). Möge der Zweck sich verwirklichen, der den unermüdlichen Kämpen bei der Abfassung dieses lange vorbereiteten „Denkmals seiner Gesinnung" beseelte: mit neuer Hochachtung für die Denkmäler der christlichen Kunst, „nicht nur die Männer der Wissenschaft zu erfüllen, sondern die grofse Masse des gebildeten Publikums und speziell die theologischen Kreise", mit Bezug auf welche der Verfasser im „Vorwort" sagt: „Nichts könnte mir erfreulicher sein, als wenn meinem Buch einiges dazu beizutragen bestimmt wäre, Klerus und Kunst wieder in jenes Wechselverhältnifs zu bringen, das in allen grofsen Jahrhunderten der kirchlichen Vergangenheit thatsächlich bestanden hat, ohne das die religiöse Kunst unmöglich leben und gedeihen, dessen aber auch die Kirche nicht entrathen kann, soll die Idee des Christenthums zur vollen und ungeschmälerten Ausgestaltung gelangen."

Unvergänglich ist die Ehrentafel, die durch dieses erhabene Streben sich gesetzt hat der am 28. Dezember 1901 zu San Remo im Alter von 61 Jahren heimgegangene Forscher.

Schnütgen.

Bücherschau.

Die Weltgeschichte in Charakterbildern (Sp. 256 dieses Jahrg. als grofses Verlagswerk von Franz Kirchheim in Mainz angekündigt) hat bereits zwei Bände geliefert, die der I. Abtheilung angehören, weil ihr Stoff dem Alterthum entlehnt ist, nämlich:

1. Augustin von Georg Freiherrn von Hertling; mit einer Kunstbeilage in Farbendruck und 50 Abbildungen. (Preis geb. 3 Mk.) — In vier Abschnitten entfaltet sich das Bild des gewaltigen Geisteshelden, der das Ende des Heidenthums, den Untergang der morsch gewordenen antiken Kultur bezeichnet. Mit seiner Bekehrung schliefst der I., mit seiner Priesterweihe der II. Abschnitt, der Augustins Philosophie behandelt, während der III. vornehmlich die theologischen Kämpfe des Bischofs schildert, der IV. in dem Werke vom Gottesstaat das grofse geschichtsphilosophische System des Gottesstreiters enthüllt, der in dem Falle Roms das Gottesreich besiegelt sah. Der Entwicklungsgang ist knapp, aber markig, würdig der tiefeinschneidenden Persönlichkeit, der er gilt. — Das neuentdeckte Fresko, welches in guter farbiger Wiedergabe als vorzügliches Titelbild erscheint, gehört dem VI. Jahrh. an, alle übrigen Abbildungen sind fast ausschliefslich entweder dem Alterthum oder der Renaissance entlehnt, mit vorwiegender Beschränkung auf Italien. Und doch hätte auch das deutsche Mittelalter, welches die Werke des hl. Augustinus so gerne abgeschrieben, gedruckt, illustrirt, sein Leben mit Vorliebe auch durch die Kunst verherrlicht hat, (vergl. Tafel V dieses Jahrg.) manch' prächtigen, charakteristischen Beitrag liefern können.

2. König Asoka von Edmund Hardy; mit einer Karte und 62 Abbildungen. (Preis 4 Mk.) — Von dem Zuge Alexanders d. Gr. nach Indien, der dort wunderbare Erinnerungen zurückliefs, geht der Verfasser aus, schildert den Regierungsantritt Asoka's, seine weisen Mafsnahmen, die auch in grofsen, zum Theil bis jetzt erhaltenen Inschriften Ausdruck fanden, seine Beziehungen zu abendländischen Fürsten, seine Bekehrung zum Buddhismus, dem er zum grofsen Schirmherr wurde und zu ungeahntem Glanze verhalf, seine gemeinnützige Thätigkeit, die auch der Kunst zu gute kam und in mächtigen Säulen und Bauwerken Ausdruck fand, von denen aber nur Weniges noch erhalten ist. — Der letzte der 9 Abschnitte, in welche das Buch zerfällt, ist der eigenthümlichen Familientragödie, deren Mittelpunkt seine Tochter Samghamittâ bildet und der Bo-Baum, den sie nach Ceylon mitbrachte, als ein bis heute bestehendes und grünendes Heiligthum, gewidmet, sowie der Charakteristik des grofsen, 232 v. Chr. gestorbenen Königs. Die Illustrationen, die zumeist Baudenkmäler, an ihnen befindliche grofse Figurenreliefs und Inschriftsäulen wiedergeben, machen mit Kunstwerken bekannt, die auch in den gröfseren kunstgeschichtlichen Büchern kaum Beachtung finden und solche doch in reichem Mafse verdienen.

Zur IV. Abtheilung: Neuere Zeit gehört der folgende, im direkten Anschlufs an jene erschienene Band:

3. Der Grofse Kurfürst, Deutschlands Wiedergeburt im XVII. Jahrhundert von Professor Dr. Martin Spahn; mit einer Karte und über 200 Abbildungen (Preis 4 Mk.). Das durch die vollkommene Beherrschung und geistvolle Behandlung des Themas ungemein anregende Buch zerfällt in fünf Abschnitte, von denen erst der vierte den Helden in die Aktion treten läfst. Dem Verfasser liegt offenbar viel daran, die derselben vorhergehende Zeit zu charakterisiren, defswegen greift er bis in das XV. Jahrh. zurück, zunächst das Kunstschaffen schildernd. Wie es sich unter dem Einflusse der mittelalterlichen Traditionen im Süden und namentlich im Norden auf dem Gebiete der kirchlichen, mehr noch der profanen Baukunst entfaltete, wird an der Hand gut ausgewählter Abbildungen vorgeführt, und der Zerfall desselben, wie des Reiches geschildert, so dafs der II. Abschnitt mit dem dreifsigjährigen Kriege einsetzt, der III. den Schlufs desselben, die Bereitschaft im Volke, den Beginn der Wiederherstellung darlegt. Die Zeit der Vorbereitung behandelt der IV. Abschnitt, die Jahre 1657—1673, das Erwachen des Nationalgefühls, endlich der V. den Erfolg, die Jahre 1674—1713, und am Schlufs die Blüthe der Kunst, die durch den Grofsen Kurfürsten auf's sorgsamste vorbereitet war, durch seinen Nachfolger Friedrich I. bewerkstelligt wurde, so dafs auch in Norddeutschland eine gute Barockkunst heranreifte, wie verschiedene Abbildungen zeigen. — Im Uebrigen besteht das ungemein ausgiebige Illustrationsmaterial zumeist in den Porträts der in diese interessante Zeit und Bewegung eingreifenden Persönlichkeiten.

Die V. Abtheilung: Die neueste Zeit, wird eröffnet durch:

4. Cavour. Die Erhebung Italiens im XIX. Jahrh. von Franz Xaver Kraus, mit einem Lichtdruckbilde und 65 Abbildungen. (Preis 4 Mk.). Hier bestehen die Illustrationen mit wenigen Ausnahmen in den Bildern der in die kirchliche Vergewaltigung und politische Umgestaltung Italiens eingetretenen oder hineingezogenen Hauptpersonen, vom Fürsten Metternich und Consalvi bis zu Stoppani und Fogazzaro, so dafs nur vereinzelt Baudenkmale begegnen, die damit im Zusammenhang stehen. — Die ersten vier Abschnitte sind dem Vorspiel des Umsturzes gewidmet, bis Cavour, dessen Jugend, Lehr- und Wanderjahre geschildert werden, in die Staatsgeschäfte trat und Führer der „Risorgimento" wurde. Sein Charakter, seine staatsmännische Wirksamkeit, sein Verhältnifs zur Kirche, werden im VII. und VIII. Abschnitt gemäfs den bekannten Anschauungen des Verfassers sympathisch geprüft, bis ein Ausblick in die Zukunft Italiens den Schlufs der Darstellung bildet, vor der reichen Literatur-Angabe, welche die Vertrautheit des Verfassers mit dem Gegenstande scharf beleuchtet.

R.

Die Pfarrkirche St. Peter u. Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde. Eine Festschrift. Mit Unterstützung der Grofsherzogl. Badischen Regierung herausgegeben von Dr. Karl Künstle und Dr. Konrad

Beyerle. Mit 2 Tafeln in Farbendruck, einer Tafel in Lichtdruck und 20 Abbildungen im Text. Herder, Freiburg 1901. (Preis 20 Mk.)

Dem Herausgeber der überaus merkwürdigen uralten Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell, Geheimrath Dr. Kraus ist zu seinem 60. Geburtstag dieses Parallelwerk gewidmet, welches in mehrfacher Hinsicht als deren Fortsetzung erscheint, indem es die klösterliche Malerschule der Reichenau auf ihrer Höhe zeigt in den vor Jahresfrist entdekten Apsidalgemälden der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell. Zwei früheren Schülern, jetzigen Kollegen des Gefeierten, ist es vergönnt, sie zu veröffentlichen in einer hinsichtlich der Illustration wie des Textes hochbedeutsamen Festschrift. In dieser berichtet das I. Kapitel über Fund, Aufdeckung, Darstellung. Letztere besteht in der Majestas Domini mit den Evangelistensymbolen und den Standfiguren der beiden Apostelfürsten, wie zweier Seraphime, darunter in den beiden Arkadenreihen mit den Standbildern der 12 Apostel und von 12 Propheten. Unter der Tünche hatten sich diese Gemälde (mit Ausnahme der hier wie in Oberzell nachweisbaren ursprünglichen plastischen Auflagen) so gut erhalten, dafs ihre genaue farbliche Reproduktion möglich war und hier in zuverlässiger Form vorliegt. Ihre Datirung setzt eine baugeschichtliche Untersuchung der Kirche voraus, deren Osttheile von Adler der karolingischen Periode zugewiesen waren. Dafs diese Annahme irrig, dafs die Kirche vielmehr ein einheitlicher Bau aus der Mitte des XI. Jahrh. ist, weisen die Verfasser im II. Kapitel in überzeugender Weise nach durch eine in formaler wie technischer Hinsicht musterhafte Untersuchung, in welcher auch die auf den Irrweg verlockenden Eigenthümlichkeiten geprüft werden. Die Innenveränderungen des XII. Jahrh., der Thurmausbau um 1300, die Veränderungen der Spätgothik und Spätrenaissance werden erwähnt und dann im III. Kapitel die Apsidalgemälde auf's eingehendste geprüft in Bezug auf ihre Verwandtschaft mit den Apsidalbildern der altchristlichen, ravennatischen, frühmittelalterlichen, römisch-romanischen, byzantinischen, deutsch-romanischen Gruppen. Als Resultat dieser Prüfung ergibt sich, dafs die Baugeschichte der Kirche, die ikonographische Stellung ihrer Chorgemälde und sonstigen Beziehungen den Ursprung derselben in die II. Hälfte des XI. Jahrh. verlegen und zum letzten grofsen Werke der Reichenauer Schule stempeln. — Die übrigen minder gut erhaltenen Wandgemälde der Kirche, die im letzten (IV.) Kapitel behandelt werden, stammen aus der spätromanischen, früh- und spätgothischen Epoche, wie der Spätrenaissance und treten in den Hintergrund den Apsidalgemälden gegenüber, deren geschickte Aufdeckung und meisterliche Veröffentlichung als eine ungemein schätzbare Bereicherung des vor 20 Jahren noch ganz unbekannten frühromanischen Bilderkreises erscheint. G.

Der Katholizismus und das zwanzigste Jahrhundert im Lichte der kirchlichen Entwicklung der Neuzeit. Von Dr. Albert Ehrhard. — Roth, Stuttgart und Wien. 1902. (Preis 4,80 Mk.)

Die so wichtige wie dringliche Frage, welche Stellung der Katholizismus innerhalb der Lebenskräfte und Kulturfaktoren des XX. Jahrh. einnehmen wird, sucht der Verfasser zu lösen durch die Antwort auf die drei Fragen: 1. Wie ist die heutige religiös-kirchliche Lage entstanden? 2. Welches ist der wesentliche Charakter und die Tragweite des heutigen Gegensatzes zwischen der katholischen Kirche und der modernen Welt? 3. Welche Aufgaben harren der nächsten Zukunft, zur Beilegung des Konflikts zwischen Welt und Kirche? — Die Antwort auf die erste, grundlegende Frage wird auf dem Wege einer geschichtlichen Untersuchung geboten, die weit in's Mittelalter zurückgreift und seine Stellung in der Geschichte der katholischen Kirche darlegt, um im Anschlusse daran die Entstehung und Entwicklung der modernen Zeit zu prüfen, der Renaissance, der Reformation, der kirchlichen Reform, der Aufklärung und des staatlichen Absolutismus wie kirchlichen Partikularismus, endlich des Konstitutionalismus, Liberalismus, Socialismus als der hauptsächlichsten Systeme des XIX. Jahrh. Auf dieser Grundlage erstrebt der Verfasser die Antwort auf die zweite Frage nach der Tragweite des Gegensatzes der modernen Welt (mit ihren drei Entwicklungsstadien des Antikirchlichen, Antichristlichen, Antireligiösen) zur katholischen Kirche, um im letzten (VI.) Abschnitt die dritte Frage nach der Versöhnung des modernen Geistes mit dem Katholizismus, also nach der Rettung der modernen Gesellschaft durch die Darlegung der Aufgabe der Katholiken im XX. Jahrh. zu beantworten. — Die Gesichtspunkte, die hier so freimüthig wie warmherzig geboten, die Auffassungen, die bekundet, die Vorschläge, die gemacht werden, sind so zahlreich, so mannigfaltig, so einschneidend, so fesselnd, dafs sie das höchste Interesse beanspruchen, vielfache Zustimmungen, auch einigen Widerspruch finden, zu den fruchtbarsten Diskussionen anregen werden. — Im besonderen Rahmen dieser Zeitschrift liegt es, auf die kurze, aber prägnante und zutreffende Beurtheilung hinzuweisen, welche die Kunst in der Eigenart erfährt, durch welche sie in der altchristlichen Zeit als symbolische, im Mittelalter als ideale, in der Renaissance als mehr reale Thätigkeit dargestellt wird, jedesmal der Zeitrichtung entsprechend, von ihr beeinflufst und auf sie einwirkend. Dafs die Kunst auch jetzt berufen ist, zur Verständigung mitzuwirken, wird wiederholt betont. D.

Versailles et les deux Trianons, relevés et dessinés par Marcel Lambert, texte par Philippe Gille. A. Mame et Fils, éditeurs à Tours. (Preis 240 Mk.)

Dieses aus 25 Foliolieferungen bestehende opulente Werk, welches 330 Illustrationen enthält, hat seinen Abschlufs gefunden und als deutschen Vertreter die Firma G. Hedeler in Leipzig, welche eine Probelieferung zu 12 Mk. ausgibt. In eleganter Mappe werden hier zwei vorzügliche Farbendrucke geboten: das Titelblatt und das Innere der Schlofskapelle, dazu mehrere Aufsenansichten und die reich, auch farbig ausgestattete Introduktion. D. H.

Abhandlungen.

Die primitiven Italiener im Louvre.

Mit 7 Abbildungen.



Man wird die Trecento-Sammlung im Louvre doch wohl als die glänzendste Vertretung dieser primitiven Künstler diesseits der Alpen gelten lassen müssen. Gewifs hat Glück und Zufall hier mehr Verdienst gehabt als die zähe Energie der Sammler, die sich namentlich in der Gegenwart sehr selten diesen Schätzen zuwenden kann, da sie kaum mehr frei werden. Und sonderbar bleibt es, dafs gerade Frankreich die besten Trecentisten hat. Ueber das Alter der Louvresammlungen brauche ich kein Wort zu verlieren; und es wäre schliefslich nicht verwunderlich, wenn im Lauf der Jahrhunderte neben all den Leonardos, Raffaels, Mantegnas auch mal ein Giottist untergelaufen wäre. Aber der einzigartige Charakter des Louvre ist doch dadurch bedingt, dafs sich hier so sehr viele vollendete, in sich abgeschlossene Meisterwerke finden, die das Auge sofort fesseln und nicht erst auf kunsthistorischen Umwegen als interessanter Fall erobert werden müssen. Jedes Bild, das den Louvre betritt und betrat, wird und wurde befragt, ob es einen besonderen „charme" besäfse. Dieser entschied. Es ist das gerade entgegengesetzte Prinzip, nach dem in London gesammelt wird. Dort sucht man vor allem nach interessanten, kunsthistorisch wichtigen, ja manchmal einfach nach möglichst altfränkischen Bildern. Dafs in London stattliche Trecentisten vorhanden sind, kann deshalb nicht Wunder nehmen. Berlin endlich, die dritte Konkurrentin, hat ebenso spät wie London, aber mit bedeutend weniger Mitteln angefangen zu sammeln. Auch hier liegt prinzipiell der Schwerpunkt auf dem historischen Zusammenhang, darin London sich nähernd, den lückenlos in guten Mustern vorzuführen das eigentliche Ziel ist. Selbstverständlich tritt darum der absolute Qualitätsstandpunkt nicht zurück.

Haben und hatten nun die Louvre-Trecentisten jenen charme, der die unerläfsliche Bedingung zur entrée war? In der That finden wir auch hier ganz köstliche Perlen, die dem ungeschulten Auge weniger eindrucksvoll bleiben mögen, dem Liebhaber aber eine Fülle der gröfsten Ueberraschungen bieten. Es mufs eine Zeit gegeben haben, in der man im Lande der Gothik die gothischen Italiener des XIV. Jahrh. höher schätzte als heute. Der Beweis liegt einmal in der Existenz der schon 1843 versprengten, viel früher zusammengebrachten Galerie des peintres primitifs, die der Sammler Artaud de Montor vereinigt hatte und in einer bei Challamel 1843 erschienenen Publikation der Gegenwart erhalten hat. Leider ist diese Galerie heute in ihren versprengten Stücken nicht mehr zu verfolgen; kein einziges Bild hat sich bisher nachweisen lassen und da auch der Louvre kein Stück daraus erworben hat, so mufs man fast annehmen, dafs sie das Opfer eines elementaren Ereignisses geworden ist. Aber sie bleibt charakteristisch für den Sammlergeschmack um 1830. Das heutige Paris hat m. W. nur einen einzigen Trecento-Sammler, Monsieur Heugel; und wenn Sedlmeier mal einen Trecentisten erwischt, so reist dieser meist über den Kanal. Der zweite Beweis liegt eben in der Existenz der Louvre-Trecentisten. Sie sind nur zum Theil alter Besitz; Hauptstücke sind erst im XIX. Jahrh. erworben (so der kostbare Flügel von Simone Martini), oder sie stammen aus dem nicht reklamirten Reste des Napoleonischen Eingriffs, wie Cimabues und Giottos Tafel aus Pisa. Kurz, der Anfang des Jahrhunderts war in Paris den Primitiven geneigt. — Die archäologische Renaissance des Empire schützte auch diese Kunst. Leider ist Paris wie im Sammeln überhaupt, so auch in dieser Abtheilung stehen geblieben. Die Direktion des Louvre wendet den Skulpturen, Möbeln und der Antike mehr Interesse zu als den Bildern; schon aus dem sehr plausibeln Grund, weil sie keine Bilder mehr hängen kann, da schon

der gegenwärtige Bestand ein kasernenartiges Dasein führen mufs. Es wird nicht eher Abhülfe geschafft werden können, bis die italienischen Säle ebenso umgebaut werden, wie die der Nieder- und Holländer, bis man sich vor Allem entschliefst, die grande galerie trotz aller Bedenken durch Scheerwände zu theilen, d. h. wohnlich zu machen und vor Allem mit muthiger Hand zu magaziniren. Wenn dann den Trecentisten zwei Sonderkabinette zugewiesen werden, mufs ihre Bedeutung ganz anders zu Tage treten als heute, wo sie am Ende der übervollen galerie de sept mètres als Annex des so viel bestechenderen Quattrocento ein durchaus verhängtes Dasein führt.

Wir beginnen wie billig mit der grofsen Madonna Cimabues, (Abb. 1) an Umfang das gröfste, an Bedeutung sicher ein einzigartiges Bild. Die Cimabuefrage ist kürzlich neu aufgerollt worden. Es scheint sich immer klarer herauszustellen, dafs die berühmte Madonna Rucellai in Sa. Maria novella in Florenz nicht das Werk Cimabues ist, von dem Vasari anekdotisch breit berichtet, um es gewissermafsen zum Gegenstücke von Duccios Hauptaltar im Dom von Siena zu stempeln; sondern — Brown wird in seinem Buch über Sa. Maria novella hoffentlich die letzte Klarheit bringen — die von Vasari hochgefeierte Cimabue-Madonna ist verschwunden; das lange für sie angesprochene Bild ist von Duccio gemalt, von dem wir urkundlich wissen, dafs er 1285 eine Madonna für diese Kirche in Auftrag bekam. Mit der Rucellai-Madonna steht und fällt aber die Londoner Madonna (Nr. 565 der Nationalgallery.) Auch diese hat zwar die glänzendste Provenienz, sie stammt aus Sa. Croce und wird von Vasari ausdrücklich Cimabue zugewiesen, worin ihm Bocchi-Cinelli, le bellezze di Firenze p. 153 folgen. Dennoch mufs hier ein Irrthum Vasaris angenommen werden; schon Jean Paul Richter hat in seinem lectures in the National Gallery Duccios Namen vorgeschlagen, und diese These ist durch die neuesten Untersuchungen befestigt worden. Uns bleiben nach diesem doppelten Abstrich nur drei Madonnen Cimabues: Das Fresko in Assisi, die Madonna aus Sa. Trinità, heute in der Florentiner Akademie und das Louvrebild.

Abb. 1. Cimabue: Madonna. (Louvre.)

Die Pariser Madonna ist die späteste. Sie stammt aus San Francesco in Pisa und jedenfalls aus der Zeit, in der Cimabue für den Pisaner Dom das Kuppelmosaik der Apsis arbeitete. Während die Trinità-Madonna für die früheste Arbeit gilt[1]) und das Fresko in Assisi, das leider sehr übermalt ist, zwischen

---

[1]) Zimmermann, Giotto S. 202.

1275 und 1285 gemalt sein mag, haben wir hier das Werk eines etwa Sechzigjährigen vor uns, der die grofsen Eindrücke in Rom und Assisi hier verwerthen konnte; er wird wegen des Neides des von ihm verdrängten capomaestro des Pisaner Doms Francesco sicher die höchste Anspannung versucht haben.

Das Bild, dessen Uebermalung Crowe Cavalcaselle (*DAI 171*) alzu stark hervorheben,[2]) hat zwar seine Lasuren eingebüfst und viel Durchbruch der verde terra erlebt. Die Gewänder sind übermalt, Goldgrund und Heiligenscheine sind erneuert. Dadurch wirkt namentlich die untere Parthie der Jungfrau und der Stuhl ziemlich leer. Dagegen sind die Engel sehr gut erhalten; und hierin liegt gerade die Bedeutung der Tafel. Hier sind koloristische Akkorde des feinsten Klanges angeschlagen. Man gehe diese sanft schimmernden Flügel durch. Hell- und dunkelbraune Deckflügel schatten über dem inneren Flaum, der von weifs ins zarteste Roth oder Blau übergeht. Cherubim und Seraphim sind ikongraphisch korrekt durch blaue und rothe Kleider unterschieden, die eine breite goldene Borde umzieht. Die rothen Strümpfe setzen kräftig gegen die schwarzen Schuhe ab.

Der Thron ist ein Kabinetstück feinster Schnitzarbeit. Reich gedrechselte, mit feinem Blattwerk belegte Eckpfosten, eingelegte Felder; die Lehne geschnitzt und mit goldenem Band bestickt. Ein doppeltes Podium gibt die Möglichkeit, das linke Bein der Madonna höher zu stellen und durch die Figur zu rhythmisiren. Der Gedanke der Vision ist deutlich genug ausgedrückt. Die mächtigen sechs Engel haben thatsächlich den schweren Thron mit der vornehm schlanken Frau aus dem Himmel herabgetragen; nun langen sie auf dem Pisaner Altar an, und harren des Jubels der Menschenkinder. Es ist wie eine Erfüllung der Verheifsung, der Gebete. Die himmlische Herrlichkeit leiht sich der Sehnsucht der Sterblichen auf Augenblicke.



Abb. 2. Giotto: Die Stigmata des hl. Franz. (Louvre.)

Ein wundervolles Körperleben enthalten diese acht Gestalten. Wie konnte man diese Prachtengel mit Duccios Knirpsen auf der Rucellaitafel verwechseln? Der Gestalten sind weniger als in der Trinità-Madonna; aber sie geben mehr. Sollte Niccolò Pisanos Figurenkanon hier auf den gealterten Cimabue noch eingewirkt haben? Freilich waren schon seine Engel in den Galerien der Oberkirche in Assisi von übermenschlichem Mafs. Es war ein ganz einziger Gedanke, dort diese Engel mit breitgelegten Flügeln als himmlische Hüter an die Rückwand der Säulengalerien zu setzen, in deren Dunkel sie grandios aufleuchten. Dasselbe Königsgeschlecht tritt uns hier entgegen. Wir wissen aus der Kreuzigung in Assisi, über welches Uebermafs von Leidenschaft dieser Künstler verfügte. Hier, am Ende seiner Tage, scheint alles bezwungen; aber auch noch in der Ruhe liegt ein Ungeheueres. Man gebe der Madonna und dem Bambino im Geist ihre alte Goldherrlichkeit

[2]) Auch Zimmermann fertigt es mit ein paar Worten ab.

wieder, und stelle sie in Gedanken in das gebrochene Licht des Chores von San Francesco wieder auf — welch wunderbarer Kampf von Hell und Dunkel, von Blitzen und Abstofsen entwickelt sich dann!

Noch eins: Die Tafel mifst 4,24 × 2,76 *m*. Wer hat später noch so riesige Hochtafeln in ungebrochener Fläche mit 8 Figuren zu füllen gewagt? Giotto ging zur Fünftafel über und das Triptychon wurde bald in Florenz offiziell. Die Komposition geht in die Breite, füllt sich mit Figuren, und bringt die entwickelte Hierarchie. Wir begrüfsen das insofern, als sich hieran das Manichfaltige entzündete. Aber die Macht des grofsen einheitlichen Moments in der Höhenkomposition ging dabei verloren.

Das Bild wird umzogen von einer ganz schmalen, mit 26 Medaillons geschmückten Rahmenleiste. Giottos gleich zu besprechendes Bild hat den gleich schmalen Originalrahmen. Auch dies ist sehr lehrreich. Der Rahmen that damals einen viel bescheideneren Dienst als man heute von ihm fordert. Er soll das Bild nicht „zusammenhalten", „abgrenzen", sondern nur leicht umlaufen. Erst gegen 1330 hebt das Tabernakelsystem an, das dann seit Orcagnas Tabernakel unumgänglich wurde. Aber wie mag Giotto sein Baroncellibild gerahmt haben, das heut in einem aufdringlichen Renaissancerahmen thronen mufs? Sicher auch ganz schlicht. Diese Bilder bedürfen keines goldenen noch anderen Häuschens, sie stehen in sich abgeschlossen da.

Cimabue nennt sich auf der Tafel nicht; und so kennen wir seinen vollen Namen noch immer nicht. Wir wissen nur, dafs er Cenno (Benvenuto) di Pepo hiefs; Cimabue ist ein Spitzname und bedeutet: So grofs wie ein Ochse. Er mufs also ein Riesenkerl von Natur gewesen sein.[3])

[3]) Während Strygowski ebenso wie ich die Louvre-Madonna in die späte Zeit setzt, will sie Zimmermann, S. 204 in die frühe Zeit mit der Trinità-Madonna ziemlich gleichzeitig ansetzen. Der Grund ist ein sehr äufserlicher: Bei der Trinità- und Louvre-Madonna kämen beidemal und später nicht mehr die aufflatternden stilisierten Bänder zu beiden Seiten der Engelköpfe vor. Solche ikonographischen Bestände eignen sich durchaus nicht zur Stilkritik. Denn sie sind weniger eine Vorliebe des Künstlers als ein Erfordernifs hierarchischer Pedanterie. Sie waren aller Wahrscheinlichkeit nach auch an den Engeln der Assisi-Madonna, sind aber den derben Eingriffen der Restaurirung zum Opfer gefallen.

Wie seltsam wirkt doch das gemeinsame Exil von Cimabues und Giottos Bild (Abb. 2), die beide die gleiche Heimath — eben San Francesco in Pisa — verlassen mufsten, um sich in Paris wieder zu treffen.[4]) War Cimabues Madonna das grofse Repräsentationsbild des Hauptaltars, so dürfte Giottos Altar als der des Titelheiligen mindestens die zweite Stelle eingenommen haben. Ja, man könnte fragen, ob das Kapitel des Ordens nicht schon von Cimabue ein Franz-Bild gewünscht hatte, das dieser aber ablehnte. Mit Grund! Cimabue hat den hl. Franz einmal gemalt, und ihn verehrend neben die Assisi-Madonna gestellt. Aber ein Altarblatt aus dem Stoff zu machen, verstand er nicht. Er war in den biblischen Geschichten erzogen und hat Altes und Neues Testament mit wunderbarer Kraft verdolmetscht. Aber die moderne Biographie eines umbrischen Heiligen wollte er nicht schreiben oder malen. An diesem jungfräulichen Stoff hat sich die neue Kunst Giottos zum ersten Mal frisch entzündet. Was auch Wickhoff und seine Schule (Kallab) heute über die Franzfresken in Assisi proklamiren mag, wir bleiben bei Thodes Nachweis, dafs in diesem Cyklus die neue Dramatik eines lebendigen Erzählers am frühesten zum Ausdruck kommt; wenn der Künstler nicht Giotto hiefs — wir glauben es bestimmt — so hätten wir eben einen Anonymus als den Bahnbrecher zu verehren.

Man nennt diese Fresken gern Jugendarbeiten Giottos. Er ist aber damals schon 30 Jahre alt. Zwischen Anfang und Vollendung liegt das römische Jubiläum von 1300, das Giotto nicht nur als Christ mitfeierte. Hätte der Kardinal Stefaneschi, dem doch Pietro Cavallinis Kunst zu Gebote stand, einem Anfänger einen so vornehmen Auftrag, wie das Tabernakel für den Hochaltar in St. Peter, übergeben? Sieht das Papstporträt Bonifac' VIII. wie ein Jugendwerk aus? Man vergifst, dafs Giotto 71 Jahre alt wurde und dafs wir seine Arbeiten erst von 1296 etwa an kennen.

Die Franzlegende hat Giotto nicht mehr los gelassen. Er malte die Hauptszenen im gröfseren Stil wieder in der Kapelle Bardi der Sa. Croce von Florenz wohl zwischen 1310 und

[4]) Supino gibt in dem Katalog des museo civico in Pisa (1894) eine Uebersicht der aus Pisa unter Napoleon geraubten zehn Gemätde, von denen nur eins (Soddomas „Opferung Isaaks") zurückkehrte.

1320; er überwachte die gleiche Darstellung eines Schülers auf den Sakristeithüren desselben Kapitels. Als Tafelbild ist aber das des Louvre das einzige; darin liegt seine Bedeutung.

Dafs Giotto die Stigmata für das Hauptbild wählte, war beinahe selbstverständlich; denn sie bilden die höchste Stunde des Entkörperten und beweisen am kräftigsten dessen einzigartige Beziehung zum Erlöser. Die Komposition ist die gleiche wie in Assisi, nur der beschränkten Breite der Tafel entsprechend mehr zusammengedrückt. Tiefer senkt sich der Gekreuzigte herab; machtvoller, lebendiger und entwickelter erscheint Franz selbst. Während er in Assisi dem von elementaren Wundern Ueberwältigten gleicht, betont das Pisaner Bild die machtvolle Persönlichkeit. Ferner: Der lesende Mönch auf dem Fresco in Assisi, dessen Ahnungslosigkeit das transcendente Wunder in eine immanente Impression zu verlegen scheint, fehlt hier. Auch dies eine Art weiser Beschränkung auf das Nothwendigste, in der gerade Giotto sich nie genug thun kann.

Mit welchem Pomp hätte hier ein Ghirlandaio die Architektur entwickelt! Giotto läfst die beiden Zellenkapellchen ganz zurücktreten — um eingestofsene Köpfe hat er sich nie bekümmert — aber er stattet sie doch zartsorgsam als Heiligthümer aus. Hell strahlt das rothe Gesims am blauen Dach. Namentlich die rechte Kapelle trägt reichen Schmuck: ein roter Teppich, eine Madonna im Tympanon, der Altar mit der Fufsbank werden sichtbar. Alles ist bereit zur Frühmette, in die der Mönch eben gehen wollte. Die Bergesgipfel verkünden schon die feierlichste Stunde und im ersten Sonnenglanz wird nicht nur Kraft und Deutlichkeit, sondern Herrlichkeit gespendet.

Während die Haupttafel in den Farben zurückhält und sich keinerlei koloristische Niedlichkeiten gestattet, hebt in der Predella ein buntes Getümmel farbigen Lebens an. Auch hier wieder die einfache Umrahmung durch flache Goldbänder ohne Profile. Seltsam ist die Auswahl der drei Szenen: Der Traum Innocens' III., die Bestätigung der Regel und die Vogelpredigt. Zwei dieser Episoden gehören der specifischen Ordensgeschichte an; die dritte Szene ist das zart-genreartige Wunder, dessen stille Poesie mit dem Pathos des Hauptbildes wirksam kontrastirt. Während jene beiden Szenen von Architektur eingefafst sind, erscheint das dritte Bildchen rührend leer: Ein Baum, zwei Männer und die Vogelschaar.

Die Wiedergabe dieser drei Szenen schliefst sich so eng an die Kompositionen in Assisi an, dafs wir wohl Zeichnungen und Studienblätter aus jener Zeit noch in des Meisters Besitz denken müssen. Und zwar ist der Zusammenhang mit Assisi enger als mit den Fresken der Bardikapelle, wo z. B. die Audienz im Lateran wiederkehrt, aber in wesentlich monumentalerer Gestalt. Dies legt die Vermuthung nahe, dafs die Louvre-Tafel älter als die Bardi-Freske sind. Giotto wendet in Florenz schon den grofsen monumentalen Raumstil an, welcher die Ausschmückung einer Kapelle als einheitliche Wandverklärung, als ein Raumgedicht begreift, in dem der architektonische Aufbau auch der Bilder den statischen Gesetzen des Baues zu folgen hat. In einer Predella haben solche Gesetze keine Geltung; da herrscht der Plauderton. Die zierlichen Novellen sollen sich gegen das pathetische Drama des Hauptbildes abheben.

Aber über die Auswahl kommen wir doch noch nicht ganz weg. Wir erwarten hier Eintritt und Ausgang des heiligen Lebens und Berufes, etwa als erstes Bild den Streit mit dem Vater, der ja so prinzipiell ist, als letztes den Tod des Heiligen. Ich vermag die eigenartige Zusammenstellung, die Giotto hier vollzogen hat, nicht zu erklären; es müssen private pisaner Wünsche mitgespielt haben.

Der Vergleich des Traumes Innocenz' III. in Assisi mit dem in Paris zeigt, dafs er dort Rom noch nicht kannte, wohl aber hier. Die Fassade des Laterans ist treu kopirt, bis auf das Mosaik: Christus zwischen zwei Engeln über der Vorhalle.[5]) Nur vermissen wir die Bronzethüren an Stelle der Holzthür. Waren sie damals schon nicht mehr an Ort und Stelle? Sehr reich ist das Schlafzimmer des Papstes ausgestattet. Namentlich sticht der kostbare orientalische Teppich mit Greifen und Adlern in's Auge, dessen Muster auf dem Bodenteppich des Audienzsaales im nächsten Bild wiederkehrt. So etwas ist nicht der Phantasie entsprungen; Giotto hat solche Teppiche gesehen. Er ist ein Exemplar frühesten Importes aus dem Orient nach Italien. Ein ähnlicher Bodenteppich

[5]) Vgl. Rohault de Fleury »Le Lateran au moyen âge«.

kehrt auf dem Sposalizio des Niccolò di Buonaccorso in der National Gallery in London (Nr. 1109) wieder; auch die gleiche Szene in Nr. 1312 (Sienes. Schule) derselben Galerie hat solch einen Teppich. Sonst kenne ich bei Giotto nur noch den orientalischen Teppich am Thron des Baroncellibildes, wo aber ein anderes Muster (Granatäpfel mit Bestiarien) vorkommt. Die Bologneser Madonna hat geometrisches Sternmuster. Derartige Teppichporträts auf Bildern sind, wie W. Bode in dem geistvollen Aufsatz des »Jahrbuchs der pr. Kss.« gezeigt hat, ein wichtiges Dokument für die Geschichte und den Export der orientalischen Teppiche des XIII. bis XV. Jahrh.

In einem steht das Fresko über der Pariser Predella: in der Gestalt des den sinkenden Lateran stützenden Franciscus. Dort hat ihn der jüngere Giotto als leidenschaftlichen Reformator, wie einen jungen Luther gemalt; hier ist der Heilige gealtert und waltet mühsam des schweren Karyatidenamtes.

Die Papstaudienz beweist, wie gut Giotto die Kirchengeschichte studirt und die weltgeschichtliche Bedeutung der von Franz heraufgeführten Bewegung begriffen hatte. Der Gegensatz des demokratischen Ordens zu dem aristokratischen Papstthum kommt schon in den Trachten beider Parteien sehr bezeichnend zum Ausdruck. Der Papst funkelt in seiner Tiara, dem rothen Mantel mit dem goldenen schwarzbekreuzten Band ebenso wie die Kardinäle in ihrem Goldbrokat, der das Muster von vier kreuzweis gelegten Stäben im Rund trägt. Alle diese behandschuhten feingekleideten Patrizier blicken mitleidig auf die knorrigen Bauerngesichter der elf Gefährten des Heiligen; deren Kutten und Glatzen können gegen Brokat und Mitra nicht aufkommen. Innocenz und Franz dagegen sind in tiefster Ergriffenheit verbunden. Der Papst hat sich zur Bestätigung entschlossen und segnet eben den jungen Streiter Christi dessen Herz ganz von der Schwere des Moments erfüllt ist.

Den beiden Szenen in der Weltstadt Rom steht das Wunder auf umbrischer Bergeshöhe rührend gegenüber. Eine ganze Arche Noah kommt angetrippelt: Hühner, Gänse, Enten, Schnepfen, Raben, Rothkehlchen recken die Hälse und drängen immer dichter an den Heiligen heran. Ein einziger Eichbaum beschattet die Paradies-Szene.

Die Tafel trägt den Namen des Meisters: *opus Jocti Florentini.* Das Baroncellibild mit seiner Aufschrift: *opus magistri Jocti* ist das einzige, das Giotto sonst noch signirt hat. Das Jahr ist nicht angegeben. Thode (Giotto Monographie S. 139) nennt das Werk früh; auch wir setzen es um 1310 an. Das viel entwickeltere Altarbild für die Baroncelli ist um 1327 gemalt — dies ist das Stiftungsjahr der Kapelle,[6]) das Bologneser Bild läfst eine alte Tradition von Goro Pepoli 1330 für Sa. Chiara degli Angeli in Bologna bestellt sein. Die ganz frühe Zeit ist ausgeschlossen, wo wir Giottos Tafelmalerei dieser Epoche (um 1300) am Stefaneschi-Tabernakel in Rom messen können: hier geht er noch ganz in den Bahnen des mit Unrecht fast vergessenen Pacino di Buonaguida, wenn auch in breiterer Form.[7])

Der Schüler und langjährige Genosse Giottos, Taddeo Gaddi, ist hinter seinem Meister stärker zurückgetreten als er verpflichtet ist. Er verhält sich zu seinem Lehrer ähnlich wie Filippino zu Filippo Lippi, nicht wie Zanobio Macchiavelli zu dem Prateser Mönch. Taddeo wird als Architekt kaum beachtet, obwohl wir ihm den ponte vecchio und den ponte Sa. Trinità in ihrer heutigen Gestalt verdanken. Vor allem aber: Taddeo denkt gar nicht daran, Giotto einfach zu kopiren. Man vergleiche doch die Baroncelli-Fresken mit denen Giottos in Padua, um die Verschiedenheit sich klar zu machen. Giotto liebt die kurze, Taddeo die tiefe Bühne. Giotto hat Shakespeares, Taddeo fast Meiningens Soffiten. Giotto hat Reliefstyl und wenig Personen, Taddeo Massen in komplizirter Regie. Giotto entwickelt sich immer mehr zum Architekten, nicht nur als faktischer Bauleiter, sondern auch als der den Raum verklärende und mit neuem Gesetz durchdringende Maler. Taddeo setzt solche Raumkünste nicht im architektonischen, sondern malerischen Sinne fort. Er ist der Erste, der illusionistisch wirken will. Man denke an die Lichteffekte, die an der Südwand der Baroncelli-Kapelle in den Fresken neben den Fenstern beabsichtigt sind, um Taddeos Bilder mit Pieros della Francesca Fresken in Arezzo zu verbinden. Nur in einem gleicht Taddeo seinem Meister: beide sind ab-

[6]) Crowe Cavalc. l. c. 254.

[7]) Vgl. dessen bezeichnetes Bild von 1310 im hintersten Saal der Akad. zu Florenz No. 18.

solut Freskomaler. Wir haben nur zwei bezeichnete Tafeln Taddeos: Die grofse Madonna von 1355 für Poggibonsi gemalt (heute Siena Accad. II. Saal No. 52) und das kleine Klappaltärchen in Berlin von 1334, dem das 1336 datirte, aber nicht signirte Triptychon in Neapel nahe verwandt ist. In den kleinen Arbeiten verräth er sich als Abtrünniger der Giotto-Tradition und mehr als Nachahmer Bernardos da Firenze, den Schmarsow als seinen direkten Schüler ansieht. In der grofsen Tafel dagegen ahmt er Giottos Madonna für die Ognissanti nach, ohne dem etwa dreifsigjährigen Abstand von seinem Vorbilde irgendwelche Rechnung zu tragen.[8])

Der Louvre hat nach dem Vorgang Crowe Cavalcaselles (D. A. I. 302, Anm. 36) drei Predellenstücke (Nr. 188, früher 199) für Taddeo in Anspruch genommen. In derselben Anmerkung ist auch Nr. 579 der Londoner National Gallery, datirt 1387 (nicht 1337 wie Schnaase VII. 419 las) genannt, ohne dafs erkannt wäre, dafs beide Predellen von derselben Hand sind. Das Jahr 1387 schliefst aber Taddeos Hand aus, dessen Leben bald nach 1366 geschlossen haben mufs. Die Uebereinstimmung zwischen beiden Tafeln ist so auffallend, dafs sie längst hätte bemerkt sein müssen. Die Pariser Predelle führt in drei Abtheilungen (jede 0,34×0,67 *m*) vier Szenen vor, die der Katalog z. T. unrichtig erklärt. Es sind 1. der Tanz Salomes mit der Enthauptung des Täufers (l.) und Herodias (r.) 2. die Kreuzigung, 3. Jakobus d. Ae., den Ketzer Hermogenes den Dämonen überliefernd[9]) und Jakobus' Tod. Diese Zusammenstellung läfst ein ursprüngliches Triptychon über der Predella vermuthen, dessen Flügel links den Täufer, rechts Jakobus in ganzer Figur stehend zeigten. Aehnlich ist die Tafel der National Gallery Nr. 579, wo Predelle und Obertheil erhalten sind, angeordnet; wir finden die Taufe in der Mitte, rechts und links Petrus und Paulus in ganzer Figur.



Abb. 3. Meister von 1387: Salomes Tanz. Predella. (Louvre.)

Die zugehörige Londoner Predella wiederholt

[8]) Die grofse gegiebelte Beweinung Christi, die für Or San Michele gemalt, jetzt in der Florentiner Akademie neben Giottos Madonna hängt, ist ebensowenig von Taddeo wie die Sakristei-Thüren aus Sa. Croce (ebendort, zwei in Berlin). Diese sind von mindestens zwei Meistern ausgeführt, von denen der fähigere ein sehr gutes Madonnenbild, datirt 1334 die XXV. Februarii für den Dom gemalt hat; es hängt heute in der Opera del Duomo (Nr. 89) und zeigt die Vergine ohne das Bambino als Brustbild, vor der die beiden Stifter und ihr Sohn knieen, seitlich Zanobius und Caterina, im Giebel Christus mit Buch. Das sehr sorgfältig ausgeführte und gut erhaltene Bild zeigt manche Verwandtschaft mit Taddeos Triptychon in Berlin, aus demselben Jahr, scheint aber schon den Einflufs Ambr. Lorenzettis erfahren zu haben, der in jener Zeit für S. Procolo in Florenz thätig war. Vielleicht bildet diese Tafel den stilistischen Uebergang zwischen Bernardo Daddis frühen Tafeln in den Uffizien (von 1328, Nr. 26) und in Prato (Nr. 4, dort fälschlich Pacino di Buonaguida genannt) und den kleinkalibrigen Hausaltärchen in Siena, Florenz, Berlin, Paris und Altenburg, die sämmtlich aus der späteren Zeit stammen. Ich glaubte mir Bernardos koloristische Entwicklung immer schon durch Ambrogio Lorenzettis Einflufs erklären zu müssen und fand dabei auch Thodes Zustimmung. Diese Tafel von 1334 bildet nun das gesuchte Mittelstück. Hoffentlich findet sich die Bernhardtafel aus der Cappella dell' Udienza im pal. pubblico (Vasari-Milanesi I, 466 f.) von 1335, für die Lionardo (Dohme »Kunst und Künstler Lionardo« p. 15) Ersatz schaffen sollte und die dann 1485 durch Filippinos Bild faktisch ersetzt wurde, noch einmal wieder „con san Bernardo in atto di scrivere a cui apparisce in alto Maria vergine." Dann erst wird der letzte Beweis zu bringen sein, dafs auch das Bild der opera in diese Reihe gehört.

[9]) Jakobus de Voragine »legenda aurea« ed. Graesse p. 423 f. Dieselbe Szene z. B. in Padua Santo, Capp. Felice, zweites Lünetten-Fresko.

einen Theil der Pariser Szenen. Sie führt vor: 1. Zacharias im Tempel, 2. Geburt des Täufers, 3. Tanz Salomes, wiederum mit der Enthauptung links und Herodias auf dem Thron rechts, der das Haupt auf der Schüssel gebracht wird.

Die 3. Abtheilung dieser für Filippo Neroni 1387 gemalten Tafel deckt sich mit dem ersten Stück in Paris, freilich beiderseits mit starker Anlehnung an Giottos Fresko in der Peruzzikapelle in Sa. Croce. Der Künstler mufs in der Gemeinschaft Spinello Aretinos gesucht werden. Die lebendige Erzählung des Aretiners eignet auch ihm; seine buntblitzende Farbigkeit verdankt er der Orcagnaschule, namentlich das Feuerroth und das Chromgelb. Hier liegen die Vorstufen für Masolino. Wüfsten wir von Gherardo Starnina mehr, so käme sein Name hier vielleicht in Betracht. Ausgeschlossen ist Iacopo Landini da Casentino, der von Vasari fälschlich der Lehrer Spinellos genannt und auch sonst gern da wo man nicht definiren kann, als Neutrum verwandt wird. Wir können diesen als Vorläufer Masaccios sehr wichtigen Uebergangsmeister nach dem Bild im Korridor der Uffizien, der Petruspredella im dortigen zweiten Toscana-Saal, und der Londoner Ancona fest abgrenzen: er ist an seinen charaktervollen schon zu Castagno überleitenden Gesichtern leicht zu erkennen. Von sonstigen Arbeiten des hier thätigen „Anonymus von 1387" kenne ich nur noch ein Bild im Ashmoleian Museum zu Oxford und die „cena" im Berliner Museum (Nr. 1108), vielleicht auch eine 1899 im Pariser Kunsthandel (bei Gervier) auftauchende grofse Ancona. Dem Künstler glückte die kleinfigurige Novelle viel besser als die grofse Szene.

Auch kulturgeschichtlich ist die Predella interessant. Wie naiv denkt der Künstler, der auf die Pfosten der Machaerusburg christliche Heilige setzt! Reizvoll ist der Oberstock behandelt, der auf Donatellos Salome-Relief in Siena ganz ähnlich wiederkehrt. Dann beachte man die Fruchtschale auf der Tafel des Herodes! Ferner das Losen um Christi Rock mit Kugeln statt mit dem Würfel. Bei der Enthauptung des Jakobus ist es bezeichnend, dafs der Augenblick nach der Katastrophe gewählt wird: Der Henker steckt eben das Schwert wieder ein. Das ist echt trecentistisch gedacht; der Vorgang als solcher will gebucht sein. Das Quattrocento wählte gern den spannenderen Moment vor der That (so schon bei Masaccios römischen San Clemente-Fresken vom Anfang der zwanziger Jahre des Jahrhunderts). Dort ist es die Thatsache, hier der Vorgang, dort das Ereignifs, hier die Handlung, auf die es ankommt.

Der schon mehrfach erwähnte Bernardo Daddi ist zweifelsohne als der Meister des Triptychon Nr. 485 anzusehen. Es ist einfach Unkenntnifs, wenn der Katalog ein so festliegendes Stück mit der in jedem Fall irreführenden und nichtssagenden Ueberschrift École de Sienne, XIV siècle abfertigt. Die Vergleichsstücke befinden sich in der Florentiner Akademie (1332 datirt und signirt, vom dortigen Katalog unbekümmert Bernardo Orcagna getauft!), in Siena (II. Saal, Nr. 45 und 46), in Berlin Nr. 1064 und (eine Wiederholung des Berliner Mittelstücks) in Altenburg Nr. 13. Näheres über Bernardo in der Festschrift für das kunsthistorische Institut in Florenz (Schmarsow) und im »Jahrbuch der pr. Kunstsammlg. 1900. Heft III.

Sehr bedeutend, und z. Th. trefflich erhalten ist Nr. 1665a, wieder nur „école de Sienne XIV siècle" genannt. Eine Kreuzigung im Hochbild, das die verschiedenen Szenen über-, statt wie sonst meist nebeneinander legt. Im unteren Streifen halten etwa zehn Reiter in bunten, leuchtenden Trachten, deren Farben emailartig fein aufgetragen, blitzend herausspringen. Die Kreuzigung im oberen Theil ist ruinirt, wie absichtlich beschädigt; gut erhalten sind dagegen die Gruppen unter dem Kreuz. Dichte Schaaren von Reitern und Soldaten zu Fufs umdrängen die drei Kreuze. Vor ihnen steht in der Mitte die zusammenbrechende Maria mit den zwei Frauen und Johannes. Dabei die sehr eigenartige Gruppe der Würfeler. Vor dem sitzenden Hauptmann kniet ein schlanker junger blonder Krieger, ein zweiter älterer steht dabei; sie scheinen mit dem Morraspiel zu losen.

Die ganze Tafel sticht hervor durch das blitzende Blau und Roth der ungebrochenen, sehr sorgsam aufgelegten Lokaltöne, deren Kraft von dem reichlich aufgetragenen Gold noch gesteigert wird. Der Schimmel steht neben dem Rappen, die blaue Rüstung neben dem rothen Wams. Maria ist die Einzige, welche Schwarz trägt; ihr blasses Wachsgesicht blickt ergreifend aus dem dunkeln Kopftuch heraus.

Der Maler ist zweifellos wiederum Bernardo Daddi. Farben, Typen und Technik weisen auf ihn. Es ist die einzige grofse Tafel, die wir aufser seinen Jugendarbeiten in Florenz und Prato von ihm haben. Wir sehen, er beugt sich immer mehr dem Sieneser Geschmack. Schon seine feinen kleinen Triptychen liefsen dies erkennen. Hier sucht er nun erst recht durch das Vielerlei zu überraschen und andere Mängel zu verdecken. Der Reichthum der sienesischen Kreuzigungen hatte ihn verführt, das Gleiche zu versuchen, ohne dafs er sich eingestand, dafs er es nicht könne. Wie kleine Abziehbilder stehen die Szenen nebeneinander.

Die köstliche Predella Nr. 187 mit der Verkündigung gilt von je als eine Arbeit Angelo Gaddis, des Sohnes Taddeos, des Schülers von Giovanni da Milano. Die Taufe gründet sich auf den Vergleich mit der Predella in der Florentiner Akademie Nr. 127. Wir tappen bei Angelo Gaddi heute mehr denn je im Dunkeln. Immer ernstlicher regen sich die Zweifel, ob die mariologischen Fresken in der Cappella della Cintola in Prato, für die Angelos Name feststeht, und die Chorfresken in Sa. Croce in Florenz von einer Hand sind. Dafs die hellfarbige Verkündigung in den Uffizien Nr. 28 nicht von Angelo sein kann, wird Jeder durch den Vergleich mit der Louvretafel erkennen. Sicher gehört ihm nur jene grofse Ancona der Florentiner Akademie, Nr. 127, deren Anordnung den Tafeln von Angelos Lehrer, Giovanni da Milano (Uffizien Nr. 32 aus Ognissanti) und Prato (städtische Galerie Nr. 9) entspricht.

Abb. 4. Angelo Gaddi: Verkündigung. (Louvre.)

Ein Unikum auf der Louvretafel ist der zweite Engel neben Gabriel. Ist es Raphael? Oder ein Anonymus der himmlischen Schaaren? Er wird meines Wissens sonst nie geduldet als Assistent bei einer Szene, die ihren ganzen Werth in der Intimität hat. Das junge vornehme Mädchen soll erschreckt auffahren, als in ihre jungfräulich heimliche Kemenate ein schöner Jüngling bricht. Opferte der Künstler diese Pointe nur, um die linke Bildfläche zu füllen? Dann hätte er doch den Garten, die Ferne, Bäume zeigen können! Einmal habe ich sonst noch einen Tertius bei der Verkündigung gesehen; auf dem Fresko in San Giovanni in Carbonara zu Neapel, wo der Täufer assistirt; er wird aber wohl erst nachträglich hinzugefügt worden sein.

Damit sind die Florentiner Trecentisten des Louvre erschöpft. Wenigstens genügt für Nr. 1623, Krönung Marias, der Hinweis auf das Mittelstück von Giottos Fünfblatt aus der Baroncellikapelle. Eine direkte Kopie dieser Krönung besitzt die National Gallery, Nr. 568, die aus S. Miniato stammt. Sie ist heller in den Farben als ihr Vorbild und stimmt koloristisch sehr gut mit P. Lorenzettis bezeichnetem Madonnenbild in den Uffizien vom Jahre 1340 (Nr. 15); aber sie ist von einem Florentiner Schüler aus der Daddi-Schule gemalt. Ueber Nr. 193 des Louvre, die Exequien des hl. Bernard darstellend, weifs ich nichts Bestimmtes zu sagen. Der Todte liegt auf der Bahre, zwei Kapläne zu Häupten, Diakonen mit Kerzen und Kreuz am Fufsende des Lagers. Sechs weitere leidtragende Mönche stehen ringsum; links die Klosterkirche, rechts eine Klosterzelle. Spinellos Fresko in der Sakristei von San Miniato bildet wohl die Vorlage für dieses dem Ende des Jahrhunderts angehörende Bild.

Reicher, wenn auch nicht stattlicher ist die Sienesische Schule vertreten. Ich habe in der Kunstchronik (30. Oktober 1901) gelegentlich der Besprechung der Primitiven in der Dresdener Galerie die Gründe aufzudecken gesucht, weshalb der das Trecento aufsuchende Kunsthandel so viel mehr Sienesen als Florentiner exportiren kann. Paris besitzt leider keinen Duccio, dessen Konfrontation mit Cimabue hier besonders interessant wäre. Dafür ist es aber mit einem Simone Martini vertreten, der schlechthin das Kleinod dieser Abtheilung genannt werden darf. Es ist eine Kreuztragung in dem kleinen Format 0,25 × 0,16, zu der das Museum in Antwerpen vier und das Berliner Museum seit ganz Kurzem (früher Collektion Pacully, Neuilly) ein fünftes Gegenstück besitzt. Wir hätten uns das Ganze vereinigt als ein Klappaltärchen zu denken, dessen Aufsenseiten die Verkündigung in zwei Feldern enthielt (Museum in Antwerpen). Der geöffnete Schrein führte vier Passionsszenen vor:

1. Kreuztragung (Louvre),
2. Kreuzigung (Antwerpen),
3. Kreuzabnahme mit dem Stifter (Antwerpen),
4. Beweinung Christi (Berlin).

Da die Antwerpener Stücke 1826 in Dijon gekauft wurden, so läfst sich mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, dafs dieser Altar von Simone während seines Aufenthaltes in Avignon (seit 1339) gemalt ist, also gleichzeitig mit den dortigen Fresken und dem Bild in Liverpool von 1342, das den zwölfjährigen Jesus mit seinen Eltern darstellt.[10]) Gegen diese Da-



Abb. 5. Bartolo di Fredi: Darbringung im Tempel. (Louvre.)

[10]) A. Gosche »Simone Martini« (Leipzig 1899), p. 85 setzt die Tafeln in Antwerpen und Paris (die der Sammlung Pacully kennt sie nicht) früher an vor 1339; der Verfasserin ist die Herkunft aus Dijon unbekannt geblieben.

tirung spricht nicht, dafs sich Simone an die betreffenden Theile von Duccios Ancona anlehnte, die er nur in Siena hätte vor Augen haben können. Wir sehen es ja an dem ganzen Bestand der Sienesischen Schule, dafs diese Duccio-Tafel allen Malern förmlich in Fleisch und Blut übergegangen ist, sodafs sie sich noch nach hundert Jahren (Taddeo di Bartolo z. B.) kaum von dem übermäfsigen Vorbild emanzipiren können. Das Louvre-Bild ist in der oben genannten Arbeit ausführlich gewürdigt worden. Die Verfasserin scheint freilich nur die Abbildung und nicht das Original zu kennen, das durch seine fast emailartig blitzenden Farbenwerthe gerade so bedeutsam ist. Der fein vertheilende Pinsel Duccios, der die Lokaltöne gern umbricht und selten den Tiefton ungemildert wagt, ist hier in Bezug auf die farbigen Kontrastwerthe absichtlich überboten. Welcher Abstand von dem freilich nur als Ruine erhaltenen Bild Simones in San Lorenzo in Neapel! Sind es französische Einflüsse, welche hier bunte Kostbarkeiten im leuchtendsten Schmelz veranlafst haben, wie es in der Heimath des Emails nicht Wunder nehmen kann? — Ganz auffallend dominirt im Bild des Louvre sowohl wie der Berliner Sammlung, die nicht nur in der Gröfse hervorragende, sondern auch mit dem feurigen Roth des Mantels und dem hellen Blond der Flechten alles überstrahlende Maria Magdalena.[11])

Ein zweites, nicht so kostbares, aber auch sehr interessantes Bild ist Nr. 1621, der Schule des Lorenzetti angehörend. Die Madonna auf reichem Thron, vier schwebende musizirende Engel bei ihr. Vorn links Maddalena und Niccolò, rechts Dorotea und Pietro. Auf dem Rasen vor ihnen liegt Eva, nackt, halb in ihr Fell gehüllt; neben ihr die Schlange mit weiblichem Kopf.



Abb. 6. Ambrogio Lorenzetti: Darbringung im Tempel. Florenz, Accademia delle belle arti.

Ich kenne noch fünf gleiche oder ähnliche Darstellungen. Eine Tafel befindet sich noch

[11]) A. Gosche irrt, wenn sie S. 86 Maria zusammensinken läfst. Diese drängt zu Jesus hin der Kriegsknecht will ihr mit rohem Schlag den Weg wehren.

in sieneser Privatbesitz (Pal. Saracini), eine zweite in der Galerie in Parma. Im Ausland sind drei: die bedeutendste in Altenburg Nr. 49, dort Ambrogio Lorenzetti selbst zugeschrieben, eine kleinere, aus der Ramboux'schen Sammlung stammend, bei Herrn Domkapitular Schnütgen in Köln; eine dritte ohne Eva, aber sonst übereinstimmend, ist von Berlin der Bonner Universitätssammlung geliehen worden. Diese Tafeln sind stark allegorisch, zum Theil noch mit Sprüchen wie „serpens me decepit" etc. versehen und tragen dem scholastischen Geschmack, den sich Siena bis in's XV. Jahrh. bewahrt hat, Rechnung. Die sonst im Hausandachtsbild nur angedeuteten Beziehungen zwischen Sünde und Erlösung, zwischen den Unberührbaren und den leicht Verführbaren sind hier ausdrücklich notirt. In der Maria wirkt das Ideal der Maestà nach, wie es Simone und Lippo Memmi in Siena und S. Gimignano geprägt hatten. Es findet hier ein ähnlicher Gegensatz zu dem das Mütterliche mehr betonenden Florentiner Madonnenbild statt wie im Norden die Himmelskönigin Jan van Eycks, der säugenden Mutter Rogiers gegenübersteht.

Als „école de Giotto" bucht der Katalog irrthümlicher Weise auch Nr. 197, die Geburt des Täufers, die sicher sienesisch ist. Und zwar ist sie von dem Meister der hl. Humilitas, wie ich ihn kurz nach dem Bild der Florentiner Akademie (Nr. 133), von dem Berlin zwei Predellenbilder besitzt, benenne. Diese grofse Tafel, datirt 1341, wurde von Thode, der irrthümlich 1316 las, für Pietro Lorenzetti in Anspruch genommen, und der Cicerone folgte ihm hierin. Richtig ist daran, dafs das Bild sienesisch ist, wo allein die Anordnung einer grofsen Mitteltafel mit rings angegliederten Predellen sich bis in die Mitte des Jahrhunderts hält.[12]) Ein typisches Bild für diese Anordnung ist das fälschlich Simone Martini genannte Heiligenbild des S. Agostino Novello im Chor von S. Agostino in Siena. Die Louvre-Predella, wohl von einem Johannesaltar stammend, zeigt die Wochenstube der Elisabeth, welcher Breikachel und Weinkanne gebracht werden. Ihre Freundin Maria hält das Kleine, welches bereits in seiner ersten Lebensstunde nach dem Kreuzchen greift, das Maria ihm hinhält. In den Typen und Farben stimmt das Bild mit jener Humilitastafel, der sich auch noch kleinere Bilder in der Sieneser Akademie gesellen (II. Saal Nr. 28 u. 29), genau überein.

In die Nähe von Pietro Lorenzettis schon erwähntem Bild von 1340 in den Uffizien mufs auch Nr. 196 des Louvre gesetzt werden, wo acht musizirende Engel die Madonna mit dem Kinde umgeben. Freilich sind die Farben bedeutend dunkler.

Von Bartolo di Maestro Fredi besitzt der Louvre zwei Bilder; ein nicht bezeichnetes, aber zweifelloses, als Nr. 54 ausgestellt, und ein nach dem Katalog Villot bezeichnetes und 1390 signirtes in den Magazinen, das ich leider nicht zu sehen bekam. Der Meister ist in seinen Eigenarten, namentlich dem oft allzu reichlichen Gold, leicht erkennbar. Er liebt es, seine Madonnen- oder Heiligenaltäre mit Flügeln zu versehen, die in doppelter Reihe evangelische Szenen vorführen. So z. B. die vier marialogischen Szenen (Tempelgang, sposalizio, Abschied von den Jüngern und transito della vergine) auf Nr. 78 der sieneser Akademie. Auch die presentazione im Louvre bildete wohl einen Theil solcher Flügel. Vorbildlich für ihn war die grofse Darstellung dieser Szene von Ambrogio Lorenzetti, 1342 für das Hospital S. Maria Agnese in Siena gemalt, die heut das Hauptstück der sienesischen Trecentisten in der Florentiner Akademie ist.[13]) Freilich ist diese dort in der Haupttafel geschilderte Szene hier enger zusammengeschoben und an Stelle des verschwenderischen Reichthums in Architektur, Dekoration, Trachten tritt hier eine bescheidenere Form in plumper Farbenhäufung auf. Der Meister, dessen Lehrer Fredi wir leider nicht kennen, ist besonders wichtig durch seine drei Schüler geworden, Andrea, Taddeo und Domenico. Andrea di Bartolo ist nur durch ein signirtes Bild, eine Assunta bei Mr. Yerkes in New-York[14]) vertreten. Taddeo di Bartolo ist der bekannte Repristinator, dessen schimmerndes Rothgold ähnlich wie bei Sassetta und Sano di Pietro nicht über die Leere seiner Figuren herübertäuschen kann. Er ge-

[12]) In Florenz kenne ich nur einen Fall: Mariotto Nardis Matthäustafel in den Uffizien, aus Sa. Maria nuova stammend; wohl um 1390 gemalt.

[13]) Näheres hierüber und über die auch von Ghiberti, cap. XII, erwähnte Replik in Massamaritima »Kunstchronik« 30. Oktober 1901.

[14]) Ich sah das Bild vor dem Verkauf bei Bourgeois in Köln; es stammt aus der Nähe von Rom.

hört nicht zu den Pfadfindern; Morellis Beiwort „der grofse Taddeo" ist einfach falsch. Es ist bezeichnend, dafs er später nach Umbrien ging, wo er viel begehrt wurde. Die stille Poesie und das ceremonieuse Pathos seiner Tafeln genügte und erfreute dort. Siena hatte durch Quercia und Donatello doch schon gelernt, die Ansprüche zu steigern. Viel bedeutender ist der dritte Schüler Domenico di Bartolo; bei ihm „bricht der Stil um" (Cicerone). Seine Bilder in Siena und Pisa (museo civico) (letzteres ist dort nicht erkannt), vor Allem aber die Tafel in der Pinakothek zu Perugia beweisen das zur Genüge.

Kulturgeschichtlich betrachtet ist das Louvrebild Bartolo's interessant, weil es die Führung von Geburtslisten in jener Zeit für Siena schon belegt. Siena ist archivalisch früher reif als Florenz, wo der Küster von San Giovanni sich leider allzu lange damit begnügte, Taufbuben und -Mädchen durch eine schwarze und weifse Bohne zu notiren. Dies summarische Verfahren hat uns um werthvolle Urkunden gebracht. Ferner ist die lateinische Inschrift auf Hannas Spruchband amüsant wegen ihrer Irrthümer. Die Vulgata sagt Lucas 2, 38: Haec igitur eo ipso momento quum supervenisset, vicissim palam agnoscebat Dominum, et loquebatur de eo ..... Hier lesen wir: Et hac ipsa hora supervenies confitebatur domino et loquebantur de illo. Die Abweichungen sind durch Ambrogio Lorenzetti's erwähnte Tafel veranlafst worden, wo wir lesen: Et hac ipsa hora supervenies confitebatur domino et loquebatur de illo omnibus qui exspectabant redemptionem Hierosolymis. Bartolo theilt also treulich die Irrthümer seines Lehrers, fügt nur noch den falschen Plural loquebantur statt loquebatur zu. Durch diese Inschrift ist die Anlehnung Bartolo's an Ambrogio gesichert. Das datirte Bild des Louvre von 1390 zeigt, dafs Bartolo Ambrogio um mehr als 30 Jahre überlebt hat.



Abb. 7. Altichiero: Die Geburt Marias. Strassburg, Galerie.

Von Taddeo di Bartolo, 1363—1422, besitzt der Louvre in Nr. 55 eine treffliche Halbfigur

des Petrus, mit hellem Rot und leuchtendem Gold, die weifse Schärpe mit schwarzen Kreuzen besetzt. Das Bild bildete ursprünglich wohl den Aufsatz einer gröfseren ancona; es mag um 1400 gemalt sein.

Die Pisaner Schule des Trecento kann sich durchaus nicht mit der in Siena vergleichen Alle Bemühungen Supinos, in seinem Buch über den Campo Santo (Firenze, Alinari) eine bedeutende Pisaner Lokalschule im Anschlufs an Jacopo Traini zu konstruiren, sind als gescheitert anzusehen. Es bleibt ja sonderbar genug, dafs eine Stadt, die in ihrem Campo santo die bedeutendsten Fresken des ganzen Trecento birgt, keine eigene Schule gehabt haben soll. Und doch ist es eine Thatsache. Wir können das an einem Punkt genau nachweisen. Als 1378 Andrea da Firenze die drei oberen Rainerfresken beendet hat, wird er entlassen — vermuthlich weil er nicht genügte, oder er ging freiwillig, weil er in Florenz die spanische Kapelle zur Ausschmückung erhielt.[15]) Nun sucht man nach einem Künstler, der die Legende des Rainer fertig male. Man bittet zuerst Barnaba da Modena, der sich damals schon in Genua aufhielt; er kommt nicht. Dann wendet man sich an Antonio Veneziano, der die Erwartungen glänzend rechtfertigt. Beide sind Nichtpisaner; warum wandte man sich nicht an Einheimische? Man denke sich, in Florenz wäre diese Aufgabe frei gewesen — wieviel Hände hätten sich gerührt! Wäre der Meister des trionfo della morte ein Pisaner, also Jacopo Traini, wie Supino will, so wäre es räthselhaft, wie etwa zwanzig Jahre später in Pisa alle Malkunst erloschen sein sollte. Wie bescheiden müssen die Ansprüche der Pisaner gewesen sein, wenn ein Turino Vanni aus Rigoli am Ende des Jahrhunderts dort „blühen" konnte. Man sehe sich das Bild im Louvre an, das stolz signirt ist: Turinus Vanniis de Pisis me pigsit. Es fehlt alles, was irgendwie fesseln könnte. Es fehlt der Raum, der Thron, die Tiefe in dem Madonnenbild. Die Gestalten sind fett und öde; weder Zierlichkeit noch Gröfse. Das mit dem Hemd bekleidete bambino segnet mit der Rechten und hält in der Linken zwei sehr heterogene Gegenstände: ein Rothkehlchen und eine Rolle mit der schweren Theologie der Aquinaten: ratione cuncta gubernatio. Weiter kann man die Gedankenlosigkeit doch nicht treiben.

Man sieht, Pisa hat seine Rolle damals längst ausgespielt. Das XI.—XIII. Jahrh. sind seine goldene Zeit; im XIV. führt Siena, im XV. Florenz.

Ganz besonders selten sind venezianische Trecentotafeln. Venedig berauscht sich damals noch ausschliefslich am Mosaik und Glas. Mifstrauisch gegen jeden Import, stolz auf seine Wasserisolirung und auf seine grofse Vergangenheit, gestattete es z. B. dem jahrelang in Padua thätigen Giotto, um den sich ganz Italien rifs, auch nicht einen Pinselstrich. Die tüchtigen Veroneser, Altichiero und die Seinen, sind nicht über die Lagune gedrungen. Als 1365 die Hauptwand des grofsen Saals im Dogenpalast bemalt werden soll, ist kein einheimischer Freskomaler aufzufinden; Guariento wird wohl oder übel berufen. Ein so Hochbegabter wie Antonio Veneziano verläfst Venedig, da es ihm hier an Aufträgen fehlt. Was Venedig an Madonnenbildern damals leistete, zeigen die beiden Madonnen des Stefano (?) und Lorenzo Veneziano. Die erstere Nr. 405 (1541) ist von 1353, die andere, ohne Nummer (über 1150 hängend) hat die volle Bezeichnung: *MCCCLXXII mēse Septebris Laurecius de Venetis pīsit.*

Wer hätte 1353 in Florenz noch solche altfränkischen Madonnen zu malen gewagt, wie die des sog. Stefano? Alles ist noch Symbol und nichts ist wirklich. Kein Körper, keine Gesten, keine Handlung. Dafür viel Gold, viel Feierlichkeit, viele Muster. Nichts blüht, alles ist erstarrt in goldener Feierlichkeit.

Dagegen ist Lorenzo warm, blühend, leuchtend; er modellirt mit dem Licht. Seine Madonna sitzt unter einem zierlichen Tabernakel, dessen Architektur mit Balkon und Loggia, mit Thürchen und Thürmchen eine echt venezianische Architektur zeigt, wie sie ähnlich auf einer Verkündigung in der Sammlung R. von Kaufmanns in Berlin wieder kehrt. Freilich bleibt auch dieser Lorenzo noch ganz im Dekorativen stecken.

Ueber den heiligen Ludwig von Toulouse (Nr. 55 resp. 1152) hat E. Bertaux bereits in der »Revue d. d. m.« 1900 geschrieben; er gehört der Neapeler Schule um 1360 an.

[15]) Den Nachweis, dafs diese spanische Kapelle erst nach 1378 ausgemalt worden ist, hoffe ich an anderer Stelle bald führen zu können.

Ich benutze die Gelegenheit, um hier noch ein kleines Trecentobild zu publiziren, das kürzlich auf der Auktion Cernasai in Udine von Bode für Strafsburg erworben wurde. Die kleine Predella ist ein Unikum, denn sie ist das einzige bis jetzt bekannte Tafelbild der Schule Altichieros. Es stellt die Geburt Marias dar. Die oberitalienische Herkunft wird nicht nur durch die Provenienz, sondern noch mehr durch den stilistischen Charakter gesichert. Es ist die echt malerische Raumanschauung Altichieros, die in dieser Wochenstube ähnlich wie im Schlafzimmer des Königs Ramiro in der Felicekapelle zu Padua zum Ausdruck kommt.[16]) Die feinen gothischen Muscheln und Dreipässe am Betthimmel der hl. Anna kommen häufig in den Paduaner Fresken vor; ebenso die Architektur mit dem Balkon rechts oben. Vor allem aber ist der Kanephore in der schmalen Thür ein echter Strafsenbube, wie ihn Altichiero oft und schelmisch anbringt. Die Veroneser sind die Väter des italienischen Genres und die frühesten Humoristen unter den Malern.

Charlottenburg. Paul Schubring.

[16]) Schubring »Altichiero« S. 24 f.; dort auch die Abbildung.

Bücherschau.

Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus in Cividale. Historisch-kritische Untersuchung von H. V. Sauerland. Kunstgeschichtliche Untersuchung von A. Haseloff. 214 S. mit 108 Abbildungen auf 62 Lichtdrucktafeln in gr. 4°. Trier. Selbstverlag der Gesellschaft für nützliche Forschungen 1901. Preis: Mk. 75.—.

Aus der in dieser Zeitschrift XIII (1900) Sp. 65 f. bei Besprechung des Evangelienbuches Heinrichs III. zu Upsala zusammengestellten Gruppe deutscher illustrirter Handschriften des X. und XI. Jahrh. hat Swarzenski in seinem XIV (1901) Sp. 158 angezeigten Buche, die zu Regensburg ausgemalten Prachthandschriften, besonders den herrlichen Codex der Uota eingehend gewürdigt. Die Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier hat dann zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens am 10. April 1901 eine eingehende Behandlung des Psalters Egberts veröffentlicht, wodurch über andere wichtige Glieder jener Gruppe neues Licht verbreitet wird. Sauerlands scharfsinnige Untersuchungen im ersten Theile der Festschrift jener Gesellschaft thun dar, dafs Erzbischof Egbert (977 bis 993) den Psalter durch einen Mönch Ruodpreht (nicht durch den Chorbischof Ruotbert) für seinen Dom schreiben, mit vier Widmungsbildern und vierzehn Bildern hl. Vorgänger auf dem Stuhle seines Bisthums auszieren liefs. Etwa ein Jahrhundert später finden wir den Psalter im Besitz der polnischen Prinzessin Gertrud, der Enkelin des lothringischen Pfalzgrafen Ezzo, der Gemahlin des russischen Grofsfürsten Isjaslaw, der Mutter des Fürsten Petrus Jaropolk II. († 1087). Sie liefs dem Psalter fünf russische Miniaturen, einen Kalender (Vgl. S. 198) und viele Gebete anfügen, worin sie meistens um das Heil ihres Sohnes fleht. Um das Jahr 1140 war der Kodex über Polen nach Zwiefalten gekommen, wo man in den Kalender die Todestage hervorragender Wohlthäter dieser Abtei eintrug. An zwanzig Jahre später schenkte der Abt ihn der Familie der Grafen von Andechs, von denen die hl. Elisabeth von Thüringen ihn erbte. Letztere schenkte ihn ihrem Oheim Berthold, Patriarch von Aquileja, durch den die Handschrift in dessen Residenz Cividale gelangte, wo sie seitdem ruht.

An die mühsamen, durch schöne Ergebnisse gekrönten Untersuchungen Sauerlands reihen sich die nicht minder werthvollen Haseloffs an. Auf Grund ausgebreiteter, auf zahlreiche selbst aufgenommene Photographien gestützter Kenntnifs fast aller verwandten Handschriften, weist er zuerst nach, dafs Ruodpreht, der Urheber des Psalters Egberts auch das Evangelistar der Abtei Poussay in der Pariser Nationalbibliothek verfertigte, dann dafs beide Werke Ruodprehts mit einer Reihe wichtiger Handschriften des X. Jahrh. verwandt sind, besonders mit den Sakramentaren von St. Blasien, Reichenau (in Florenz), Petershausen (aus Reichenau in Heidelberg), Worms (in Paris) und Hornbach (in Solothurn), dann mit einem Lektionar des Britischen Museums und dem Evangelienbuche des Erzbischofs Gero von Köln (in Darmstadt). Alle diese Bücher entwickeln in ihren Initialen und Bildern die Keime, welche in dem Karolingischen, zu Trier ruhenden Evangelienbuche der Ada und den ihm verwandten Handschriften liegen, sie stützen sich sowohl auf abendländische Vorlagen altchristlicher Zeit als auf morgenländische. Da nun einerseits die früher als der Egbertspsalter in der Reichenau entstandenen Handschriften ihm so sehr gleichen, anderseits viel später als er vollendete, ihm ebenfalls verwandte Handschriften, besonders das Evangelienbuch Egberts und die sogenannte Vögesche Gruppe (vgl. diese Zeitschrift a. a. O. Sp. 82 f.) aus der Reichenau stammen, schliefst Haseloff, auch der Psalter Egberts sei in der Reichenau geschrieben und ausgemalt worden. Eine Bekräftigung dieser Ansicht findet er in dessen Litanei. Entgeht so der Trierer Diöcese der Ruhm, jenen Psalter hergestellt zu haben, so weist Haseloff ihr das Verdienst zu, uns mit einer Gruppe anderer Handschriften des X. Jahrh. beschenkt zu haben, mit dem Registrum Gregorii aus dem Dome zu Trier, den Sakramentaren aus Lorsch (in Chantilly) und aus Trier-Metz (in Paris) und mit dem Evange-

liarium der Sainte Chapelle (in Paris). Nahe kommen dieser Trierer Gruppe die in Echternach entstandenen Prachthandschriften. Leider fehlt noch eine eingehende Untersuchung der während des X. und XI. Jahrh. in St. Gallen ausgemalten Bücher, die vielleicht zu anderen Schlüssen geführt hätte und um so wichtiger wäre, weil mehrere den Reichenauer Erzeugnissen sehr nahestehende, mit Miniaturen versehene Codices von dort stammen (vergl. a. a. O. Sp. 79).

Die Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier hat sich in ihrer werthvollen Festschrift durch die beiden mit Herstellung des Textes betrauten Gelehrten, die Mühewaltung ihres zweiten Sekretärs Max Keuffer und durch freigebige Bereitstellung bedeutender Geldmittel ein glänzendes Denkmal gesetzt und die Kunstgeschichte mit einem Werk beschenkt, das bleibenden Werth hat. Steph. Beifsel.

Altchristliche Ehedenkmäler von Otto Pelka. X. und 168 S., 4 Tafeln. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes V.) Strafsburg, Heitz und Mündel 1901.

Der gröfsere erste Theil des Buches beschäftigt sich mit den Inschriften und stellt mit grofsem Fleifse zusammen, was wir aus ihnen über die christliche Ehe in den ersten Jahrhunderten erfahren, der zweite Theil behandelt die frühchristlichen Kunstdenkmäler, die Bilder von Ehepaaren enthalten. Unter den abgebildeten Stücken sind zwei Inedita, zwei Silbersiegel aus Spalato, und sehr nützlich für die Forschung ist es, dafs auf Tafel 2—4 fast alle Seiten des Silberkastens der Proiecta im British Museum, der bisher nur sehr unzulänglich publizirt war, in guten Lichtdrucken vorgelegt werden. Sie lassen selbst den Gewandschmuck der Figuren deutlich erkennen und aus ihm ist zu entnehmen, dafs mehrere Personen, die der Verfasser für weiblich gehalten hat, männlich sind.

Als die ersten in der Reihe der Bildwerke werden diejenigen besprochen, in denen die Eheschliefsung dargestellt ist. Sie geschah nach römischem Brauch durch die dextrarum iunctio und da die christlichen Künstler für die Gruppe des die Hände verbindenden Brautpaares heidnische Vorbilder benutzten, haben sie aus diesen mehrfach auch die Gestalt der Juno Pronuba herübergenommen und in einem Fall den Altar, der heidnischer Sitte gemäfs den Neuvermählten zur Darbringung eines Opfers diente. Auf einer Goldmünze jedoch, die gelegentlich der Vermählung des Markian mit der Prinzessin Pulcheria 450 geprägt ward, ist Juno Pronuba durch Christus ersetzt und ebenso ist es auf dem noch jüngeren Medaillon eines Halsbandes. Ein Sarkophagfragment hat statt des heidnischen Altars einen christlichen mit dem Evangelienbuche, und oberhalb des Altars erscheint hier Christus, je einen Kranz über die Köpfe des Brautpaares haltend. Die gleiche Figur ist auf einigen Goldgläsern, die als Hochzeitsgeschenke verwandt worden sind, zwischen den Brustbildern der Neuvermählten angebracht, wo ein anderes Goldglas einen die Hände ausbreitenden Amor zeigt. Man mufs damit auch ein bisher in diesem Zusammenhang nicht beachtetes Elfenbeindiptychon (Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, Les Ivoires p. 44) vergleichen, das einen Amor mit zwei Kränzen zwischen den Köpfen eines in mythologischem Kostüm porträtirten Paares bietet. Solche Bildwerke haben offenbar die Schöpfung jener Christusfigur angeregt. Eine kirchliche Trauung will der Verfasser nach Mitius' Vorgang in dem bekannten Fresko der Priscilla-Katakombe sehen, das man früher als Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau zu deuten pflegte. Die neue Deutung will mir trotz der Gründe, die der Verfasser den von Mitius vorgebrachten zufügt, nicht einleuchten. An dem erwähnten Silberkasten der Proiecta sind nur Hochzeitsszenen, wie sie auch im Heidenthum üblich waren, zur Darstellung gekommen, die Schmückung der Braut, wofür als Parallele die Toilette der Venus daneben gesetzt ist, und die Einführung der jungen Frau ins Haus des Gatten. Wenn nicht die Inschrift wäre *SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHRIsto*, würde man nicht wissen, dafs dies Geräth für eine Christin bestimmt gewesen ist. Sehr viele der weiterhin vom Verfasser aufgeführten Ehepaarporträts werden ebenfalls nur durch Inschriften oder Nebendarstellungen der betreffenden Denkmäler als christlich erkannt, bisweilen allerdings erscheinen die Porträtirten in spezifisch christlichen Posen, z. B. als Oranten, oder sie sind vereint mit Symbolen und heiligen Figuren. Den Werken der letzten Gattung ist noch der jüngst von Venturi (Storia dell'arte italiana I, p. 212) publizirte Sarkophag des Museo Nazionale in Ravenna anzureihen. In der Einzelerklärung scheint mir der Verfasser hier und da geirrt zu haben; sehr richtig und gut ist die aus dem von ihm bearbeiteten Material geschöpfte Schlufsbemerkung, dafs der Gedankeninhalt der Inschriften stets ausgesprochen christliches Gepräge hat, dafs dagegen die Kunst lange von der heidnischen Tradition abhängig geblieben ist.

H. Graeven.

Höhenluft. Ausgewählte Gedichte von Leo van Heemstede. Cordier, Heiligenstadt 1902. (Preis geb. 5 Mk.)

Dafs dem Herausgeber der »Dichterstimmen« erhebende Ideen in reichster Fülle wie in reizvollster Mannigfaltigkeit zur Verfügung stehen und scheinbar ohne Mühe zu Gedichten sich gestalten, weifs jeder Freund der Dichtkunst. Und doch wird er überrascht sein durch die entzückende Auswahl der in der »Höhenluft« gesammelten Perlen. Sie sind sinnvoll der Natur entnommen, erheben sich zu „der Schöpfung Lobgesang", bringen „Beschauliches" und „Erbauliches", schöpfen „Aus Welt und Zeit", verlieren sich in „Episches" und wissen dem „häuslichen Kreis Scherz und Ernst" zu entlocken. So viele Töne angeschlagen sind, nur edle, tiefempfundene ohne Mifsklang im Wort oder Reim, die Kunst geht leer aus, obgleich manche deutsche und niederländische Kathedrale, zahlreiche Gemälde der altflämischen und altkölnischen Schule, mehr als eine poetisch gestimmte Figur den verständnifsvollen Freund der mittelalterlichen Kunst zu sympathischen Lobgesängen hätten verlocken können. Möge auch mal aus diesen Bergen das Echo ertönen! D.

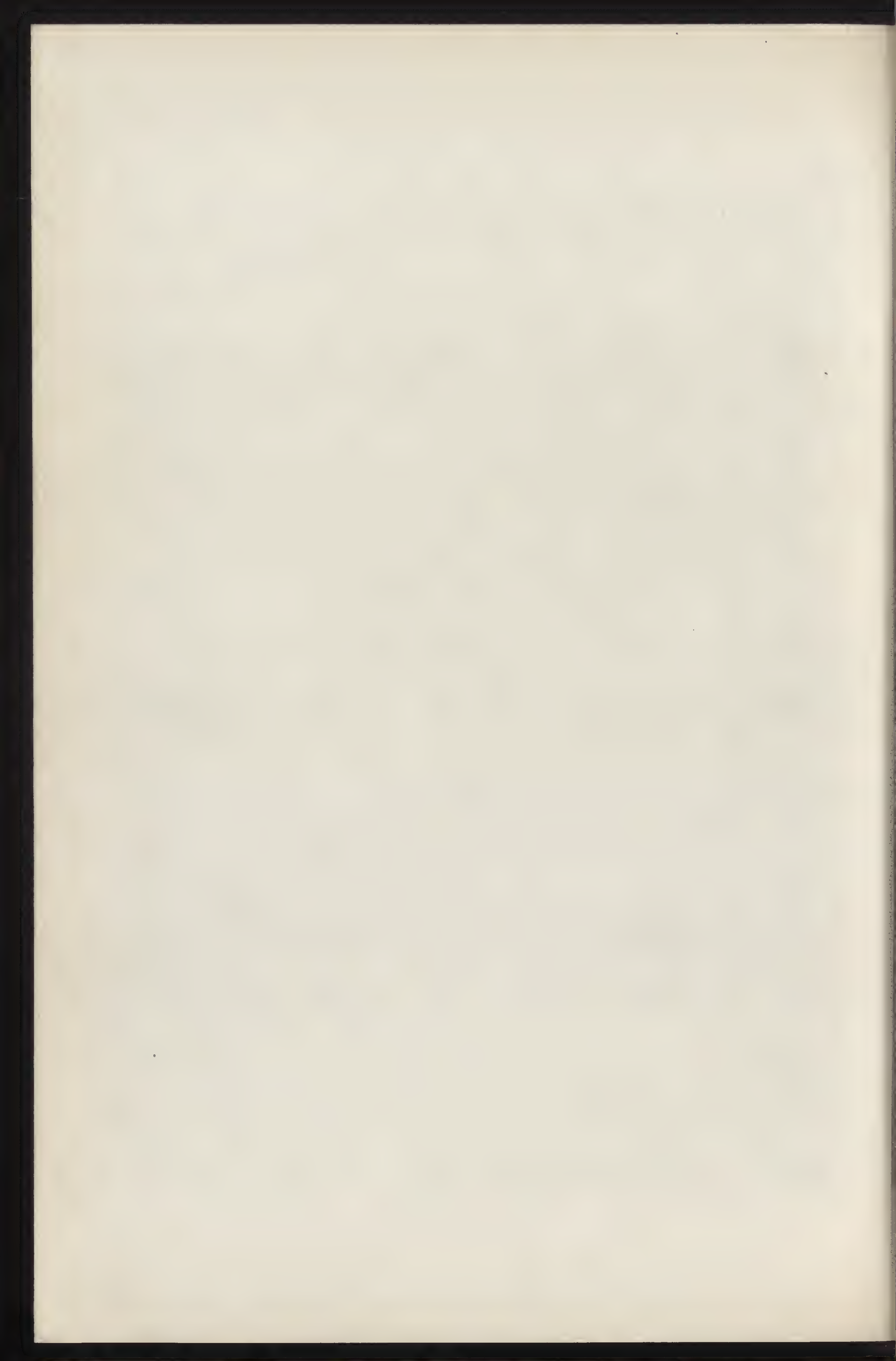
ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST



HERAVSGEGEBEN v. ALEX. SCHNVETGEN i. COELN

IAHRGANG XV

DRVCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DVESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

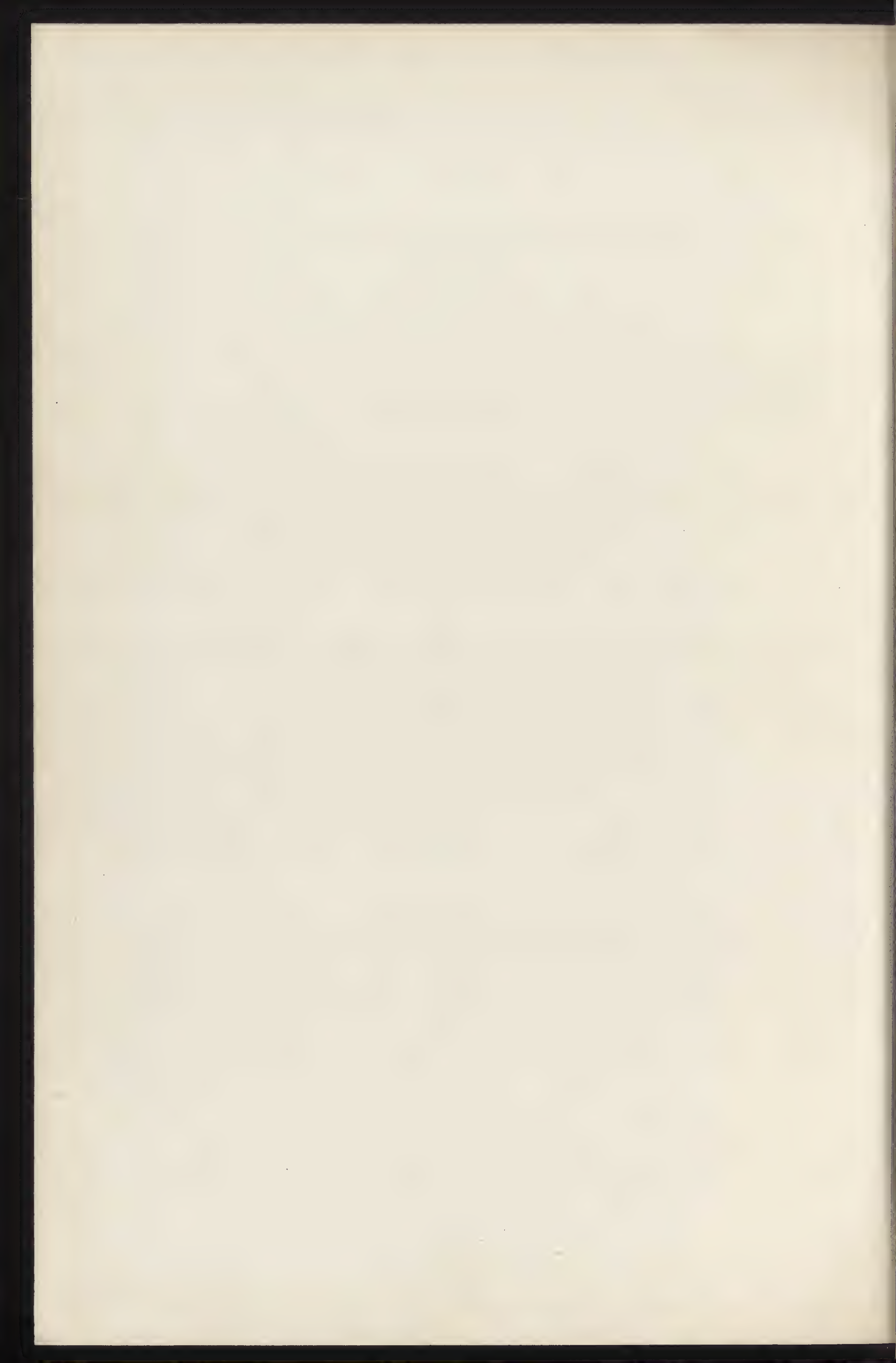
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1902. XV. JAHRGANG. 1902.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.



Inhalts-Verzeichniss

zum XV. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst“.

I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.



Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustrirt ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.
Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift und sind Berichtigungen oder Ergänzungen der vorhergehenden Register. Die römischen Ziffern verweisen in diesen Fällen auf die Jahrgänge.

Verzeichnifs der besprochenen Bücher und Kunstblätter.



Back of
Foldout
Not Imaged

Entwurf zu einem romanischen Baldachinaltar für St. Quirin in Neuſs von Mengelberg

Abhandlungen.

Entwurf zu einem romanischen Baldachinaltar für St. Quirin in Neufs.

Mit Abbildung (Doppeltafel).



ür Altarbauten romanischen Stiles fehlt es fast ganz an alten Vorbildern. Die wenigen Stein-, Holz-, Metallretabel bieten für die Nachahmung nur geringe Anhaltspunkte, und von den Ciborienaltären können die in den alten italienischen Basiliken erhaltenen hierfür nur wenig in Betracht kommen, eher der flach geschlossene, schwere Aufbau in Hamersleben (vergl. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunst-Denkmäler der Provinz Sachsen, XIV. Heft, S. 131). Dennoch erscheint diese Baldachinform als die passendste Anlage, wenn die Mafsverhältnisse des Chores sie überhaupt gestatten. Da sie nämlich ein Bau im Bau ist, so stellt sie an den Chor den Anspruch grofser Dimensionen, beträchtlicher Breite und Tiefe, noch erheblicherer Höhenmafse. Wo der Baldachin nicht frei sich entfalten kann, also die Architektur ringsum oder nach oben irgendwie beengt oder drückt, ist er sicher nicht am Platze, und auch da, wo er die Gliederungen des Chores wesentlich beeinträchtigt, also z. B. den Säulenstellungen. Nischen, Arkaden, Fenstern ihre Wirkung nimmt, ist er nicht angebracht.

Da der Chor von St. Quirin in Neufs (der durch den zur Zeit von Zwirner in die Vierung eingebauten gothisirenden Steinaltarkolofs vollständig verbaut und verunstaltet ist), eine lichte Höhe von 20 *m*, eine Breite und Tiefe von 8 *m* hat und hinsichtlich der Gliederungen einen ganz ungewöhnlichen Reichthum, so erscheint für seinen Hochaltar der Baldachin die gegebene Form. Der Kirchenvorstand hat sie daher als Bedingung angegeben bei dem Ausschreiben einer eng begrenzten Konkurrenz. Aus dieser ist Bildhauer W. Mengelberg in Utrecht als Sieger hervorgegangen mit dem hier beigelegten Plan, der, obwohl hinreichend klar in der Zeichnung, bezüglich seiner Ausführung, namentlich in technischer Hinsicht, einer kurzen Erklärung bedarf.

Von den drei Marmorstufen, die unmittelbar zum Altar hinauf-, vielmehr hineinführen, ist die unterste 4 *m* breit, sie führt rings im Quadrat herum, und auf ihren Ecken stehen die vier Marmorsäulen, welche den Baldachin tragen. Die Stylobate sind von dunklerem Marmor und den Uebergang zu den helleren Monolithen, die sehr hart sein müssen, um die gewaltige Last tragen zu können, bilden Bronzebasen, wie ein Bronzewulst sie abschliefst und zu dem Kalksteinkapitäl überleitet. Seine Deckplatte ist wiederum aus Marmor gebildet, und darüber hinaus herrscht der leichte französische Kalkstein. Die Ecken, aus denen das Dach herauswächst, sind abgeschrägt und ausgehöhlt, um für die Reliefs der Evangelistensymbole Platz zu gewinnen, und über dem gedrückten Spitzbogen mit seinen Mafswerknasen erscheint das Relief des Pelikans in dem Frontispiz, welches mit freibehandelten Krabbenblättern besetzt, in eine kräftige Kreuzblume ausklingt. Auf den Ecken stehen gewissermafsen als die Fortsetzungen bezw. Bekrönungen der Säulen und als vortreffliche Gruppenbildner aus Stein gemeisselte, von Marmorsäulchen eingefafste Lauben und in ihnen unter einem Kleeblattbogen je eine Standfigur der Evangelisten; die sie bekrönenden Helme reichen bis zur Höhe des Dachfirstes und des ihn abschliefsenden Kammes. Im Kreuzdach und seinen Einsattlungen vollzieht sich der Uebergang aus dem verjüngten Viereck in das Achteck, aus welchem, etwas unter, (doch besser auf) der Höhe des Firstes die achteckige Laterne herauswächst. Ebenfalls aus Stein konstruirt und mit Marmorsäulchen, welche die Arkaden einfassen, geschmückt, gibt sie mit ihrem aus den Spitzgiebeln sich entwickelnden reichen Pyramidendache, dem Blätterkranze,

der es umfängt und zur Bekrönungslaterne überführt, einen ernsten, monumentalen Abschlufs, so dafs die ganze Anlage als eine Steinkonstruktion erscheint und doch in dem ganz aus aufgelösten Mauern bestehenden, reich gegliederten Chor nicht zu schwer wirkt. Da sie zudem die drei unteren Kleeblattfenster der Chorapsis zur Geltung kommen läfst, und mit dem Bekrönungskreuze nur bis an die Schräge des oberen Fensters heranreicht, also die Architektur des Chores respektirt, so darf ihr auch hinsichtlich der Durchblicke und der perspektivischen Wirkung Anerkennung gezollt werden. Auf diese sind auch der Altar und sein Aufsatz berechnet. Der erstere, also die Mensa, ist aus gelblichem Marmor gebildet und mit dunklen Marmorsäulchen geschmückt, die Bronzebasen und Kapitäle haben. Unter den drei durch Bronzerosetten geschiedenen breiten Kleeblattbögen stehen vergoldete Bronzegruppen, die dem alttestamentlichen Bilderkreise entnommen sind: die eherne Schlange zwischen den Opfern Melchisedeks und Isaaks. Das ebenfalls aus Marmor gebildete Retabel wird von zwei sockelartigen, daher niedrigen Leuchterbänken mit Inschriftfries getragen, hinter welchen die gleichfalls von gedrückten Kleeblattbögen bekrönten, dem neuen Testament entnommenen Bronzereliefs der Hochzeit von Kanaan, der Unterredung am Jakobsbrunnen, der wunderbaren Brodvermehrung und des Abendmahls aufragen, paarweise von einem schweren Profil eingefafst und von einem Kamm abgeschlossen. Das bis auf die Altarplatte herabreichende, also vorspringende Tabernakel ist mit einer relifirten oder gravirten Doppelthüre von vergoldetem Messing geschmückt und trägt auf seiner Plattform das Altarkreuz, welches unter einem schwebenden Baldachin steht, leicht der Monstranz Platz machend, wenn sie exponirt werden soll. Die im Achteck konstruirte, ganz aus vergoldetem Messing gebildete Baldachinkrone schwebt frei von dem Kreuzgewölbe herunter und an ihr sind ringsum die gestickten Vorhänge befestigt, die vorn auseinandergehalten werden durch auf Konsolen knieende Engel in vergoldeter Bronze. Der gewebte oder gestickte Teppich, der an einer die beiden hinteren Altarsäulen mit einander verbindenden Stange auf der Höhe der Kapitäle herunterhängt, gibt dem Hintergrunde die ihm durchaus nöthige Ruhe, dem Altarraum selbst die für das Innere erforderliche Geschlossenheit und Feierlichkeit. Zu dieser mufs auch die Bemalung des durch Rippen markirten Kreuzgewölbes beitragen, mag sie nur in Ornamenten oder auch in figürlichen Darstellungen bestehen.

Das Baldachindach mufs nicht blofs, wie oben bereits betont wurde, in der Konstruktion leicht sein, sondern auch in der Wirkung. Defswegen müssen nicht nur die konstruktiven Gliederungen auch farblich entsprechend betont, sondern zugleich die übrigen Farben so gewählt werden, dafs der Eindruck leicht und glänzend wird, mit anderen Worten, das Gold mufs hier zur reichsten Verwendung gelangen. Dasselbe darf sich nicht auf die Profile und Ornamente beschränken, sondern mufs auf die Flächen ausgedehnt werden, insoweit sie leicht wirken sollen, also namentlich auf diejenigen des Kreuz- und Laternendaches. Beide müssen reich in Gold erstrahlen, daher am besten mit Hinterglasmalereien versehen werden, die hinsichtlich der Leuchtkraft wie der Dauerhaftigkeit alle anderen Vergoldungsarten hinter sich lassen. Die Schindelungen, die für die unteren, die Seraphimfiguren, die für die oberen Dachflächen vorgesehen sind, kommen auf diese Weise auch hinsichtlich ihrer beiderseitigen Ergänzung zur Geltung, und zwar ohne die Anwendung von allerlei theatralischen Lichteffekten, wie sie neuerdings vielfach mit und ohne Reflektoren versucht werden. An dieser bevorzugten Stätte darf auch dem höchsten Glanze die Ruhe nicht fehlen, welche dem Heiligthume, erst recht dem Allerheiligsten, unbedingt gewahrt bleiben mufs.

Wenn alle in der vorstehenden Beschreibung erwähnten Einrichtungen und Mafsnahmen zusammenwirken, ist dem neuen Hochaltar eine harmonische Wirkung gesichert, harmonisch gegenüber dem Bauwerk, welches in Betreff der Gröfse wie der Schönheit keinen Vergleich zu scheuen braucht, harmonisch auch in sich selber, da die einzelnen Theile vortrefflich zu einander stimmen, kein Glied auf Kosten des anderen sich vordrängt und in Bezug auf den Stil vollkommene Einheit herrscht. Da auch den liturgischen Vorschriften und Bedürfnissen alle Rechnung getragen ist, so darf dem Entwurf das Zeugnifs ausgestellt werden, dafs es die Auszeichnung, die ihm zu Theil geworden ist, in jeder Hinsicht verdient. Schnütgen.

Italienische Mitren aus dem Mittelalter.

(Mit 9 Abbildungen.)



talien ist verhältnifsmäfsig sehr arm an liturgischen Gewändern aus dem Mittelalter. Paramente aus dem XVII. und XVIII. Jahrh. sind häufig. Auf der retrospektiven Ausstellung der christlichen Kunst, die 1898 gelegentlich der grofsen Ausstellung zu Turin statt hatte, waren sie in gröfster Zahl und in prächtigen Stücken vertreten; es waren natürlich Gewänder ganz im Geschmack des Barocks. Das XVI. Jahrh. hatte nur einige wenige Paramente zur Ausstellung entsandt, noch weniger das Mittelalter, aus welchem mit Ausnahme von vier Mitren kaum ein vollständiges Gewand zu sehen war. Was etwa sonst noch aus demselben vorhanden war, bestand in etlichen beschnittenen Kaseln und einer Anzahl von Fragmenten, namentlich Stäben und Stabresten.

Aehnlich verhielt es sich auf den Ausstellungen des eucharistischen Kongresses zu Orvieto im Jahre 1896 und zu Venedig im Jahre 1897 und der retrospektiven Ausstellung in Cremona im Jahre 1899, auf welch' letzterer sich kaum ein einziges mittelalterliches Parament eingefunden hatte. Freilich geben die Ausstellungen nicht allerwegen ein treues Bild des noch vorhandenen Bestandes an mittelalterlichen liturgischen Gewändern.

Indessen ist wirklich nur wenig mehr da; das Wenige aber, was sich erhalten hat, verdankt seine Rettung in beinahe allen Fällen dem Umstande, dafs man in den betreffenden Paramenten Reliquien zu besitzen glaubte.

Am gröfsten ist noch die Zahl mittelalterlicher Mitren. Kaum ein anderes Land dürfte deren noch so viele aufweisen, wie gerade Italien. Freilich gibt es unter ihnen nur wenige materiell kostbare. Indessen kommt es ja auch für die Geschichte der pontifikalen Kopfbedeckung in erster Linie auf die Form und erst in zweiter auf die Ausstattung an.

Die noch erhaltenen mittelalterlichen Mitren in Italien gehören dem Ausgang des XII., dem XIII., XIV. und XV. Jahrh. an und geben demgemäfs ein treffliches Bild der Entwickelung, welche der bischöfliche Kopfschmuck in Italien während dieser Zeit genommen hat.

Rom besitzt noch drei Mitren. Der Schatz der Kathedrale von Anagni, darf sich rühmen, deren sogar vier zu bergen. Zwei zu Castel S. Elia befindliche Mitren wurden schon früher in dieser Zeitschrift besprochen. Zwei, auch was die Ausstattung anlangt, höchst werthvolle Mitren befinden sich im Dom zu Bologna, zwei andere zu Monza. Je eine Mitra treffen wir in der Kathedrale von Capua, in S. Trinità zu Florenz, im Museum zu Ravenna, in S. Zeno zu Verona, im Collegio delle missioni zu Bagnorea, im Dom zu Cividale und zu Vallombrosa. Zu Orvieto war 1896 eine von P. Grisar entdeckte Mitra Cölestins V. ausgestellt. Ist die Beschreibung, welche mir von der Vallombrosaner Mitra gemacht wurde, richtig, so wäre sie ein ebenso interessantes Stück wie so ziemlich einzig in ihrer Art. Wir hätten in ihr ein Beispiel der ältesten Mitraform. Nach den Angaben, die ich vom Prior der Vallombrosaner in S. Trinità zu Florenz erhielt, soll die Mitra nämlich der Hörner entbehren und Kegelform haben. Leider verhinderte mich ein Unwohlsein in Verein mit Ungunst der Witterung, sie persönlich in Augenschein zu nehmen. Ich möchte um so mehr hier auf sie aufmerksam gemacht haben.

Das „biretum S. Proculi", welches Bock wie Ch. de Linas noch in St. Zeno zu Verona sahen, und welches ich gemäfs der Beschreibung, welche dieselben von ihm gegeben haben, in meiner »Geschichte der pontifikalen Gewänder« mit grofser Wahrscheinlichkeit gleichfalls auf eine Mitra der frühesten Form deuten zu dürfen glaubte, ist leider nicht mehr vorhanden. Alle Nachforschungen, die ich in S. Zeno selbst, wie in Verona überhaupt anstellte, blieben ohne Ergebnifs. Bock schrieb 1866, de Linas 1861; es war demnach das „biretum S. Poculi" noch gegen Ende der sechziger Jahre in S. Zeno. Es scheint aber schon seit geraumer Zeit abhanden gekommen zu sein, da es einem so tüchtigen Kenner Veronas wie D. Antonio Pighi, Pfarrer von S. Lorenzo, der mir mit liebenswürdiger Freundlichkeit alle mögliche Auskunft gab, völlig unbekannt war.

Doch einige näheren Angaben über die Mitren. Von den drei römischen ist eine nicht unbekannt. Es ist die sog. Mitra Silvesters I. in S. Martino ai Monti. Sie wurde bereits mehrfach seit der Zeit des Kardinals Angelo

Rocca beschrieben und abgebildet. Sie als Reliquie des hl. Silvester anzusehen, wird heutzutage wohl kaum mehr Jemand, der nur ein wenig von der Geschichte der pontifikalen Kopfbedeckung kennt, über sich bringen. Wunderbar aber ist, dafs bislang alle, welche sich mit der Mitra beschäftigt haben, und zwar auf Grund persönlicher Inaugenscheinnahme, dieselbe als wirklichen bischöflichen Kopfschmuck behandelt haben, der bald dem XI., bald nach dem Stil der Darstellung und der dem Stoff eingestickten Inschrift dem XIII., bald dem XIV. Jahrh. zugeschrieben wurde. Ich sah die Mitra, von der übrigens nur noch zwei Drittel der vorderen Hälfte vorhanden sind, zuerst in Turin, woselbst sie zur Ausstellung gelangt war. Beim ersten Blick war mir angesichts ihrer pygmäenhaften Mafsverhältnisse — völlig rekonstruirt hat sie nur einen Umfang von ca. 40—42 *cm* — klar, dafs sie nie das Haupt eines Mannes geschmückt haben kann.

Man hat, um ihre Zuweisung an Silvester I. zu erklären, sie als Mitra Silvesters II. ausgegeben, freilich ohne zu bedenken, dafs die Beschaffenheit des Ornatstücks kaum weniger in die Zeit des letzteren, als in die des ersteren pafst. Die Sache liegt viel einfacher. Die Mitra hat ohne Zweifel eine Statue oder ein Büstenreliquiar des hl. Sylvester I. geschmückt. So und nur so sind ihre lächerlich minimalen Abmessungen verständlich.

Es ergibt sich hieraus aber auch, dafs die Mitra von S. Martino für die Geschichte der pontifikalen Kopfbedeckung im Grunde genommen nur von geringem Werth ist. Wenn wir sie hier erwähnen, geschieht es vornehmlich, um sie einmal als das zu charakterisiren, was sie wirklich ist und sie auf ihre wahre Bedeutung zurückzuführen. Sie kann nur insofern für die Entwicklungsgeschichte der Mitra in Betracht kommen, als sie eine verkleinerte Imitation der Mitren des ausgehenden XIII. oder beginnenden XIV. Jahrh. darstellt. Auf keinen Fall ist die Miniaturmitra von S. Martino ai Monti früher zu datiren. Was den Stoff derselben anlangt, so scheint sie durch Stickerei hergestellt zu sein. Doch ist es schwer, etwas Sicheres darüber festzustellen, da das Kästchen, worin sie eingeschlossen ist, eine genauere Untersuchung nicht gestattet. Die Farbe der Mitra ist ein dunkles Blau, das durch das Alter einen grauen Ton erhalten hat. Die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Thron, die Engel, welche dieselben umstehen, die Sterne, welche den Grund füllen, die Inschrift: *Ave regina mundi* am unteren Rande und die aus nebeneinanderstehenden Quadraten gebildete Borde der Schrägseiten sind anscheinend in Gold ausgeführt. Die figürlichen Darstellungen sind ungeschlacht und eckig.[1])

Von den beiden andern römischen Mitren, welche bisher meines Wissens noch keine Besprechung erfahren haben, befindet sich die eine im Museo cristiano des Vatikan, die zweite halb in S. Pietro in Vincoli, halb in S. Maria della Pace. Die letztgenannte wird dem hl. Ubaldus von Gubbio († 1160) zugeschrieben. Sie kann demselben indessen unmöglich angehört haben; ihre Mafse, ihre Form und die durchaus gothische Stickerei, womit sie verziert ist, weisen mit Bestimmtheit auf das Ende des XIV. Jahrh. hin. Die Höhe der Mitra, die sich auf ca. 34 *cm* beläuft, übersteigt schon um ein namhaftes die Breite. Dem Stoff nach besteht das Ornatstück aus weifsem Taffet, der netzförmig mit abgehefteten Goldfäden überspannt ist. Die üblichen Besätze in circulo und titulo sind durch rothe Kördelchen angedeutet, zwischen denen der Fond, soweit er nicht Medaillons aufweist, mit Goldfäden netzartig überzogen ist; nur wurde hier zum Unterschied von dem Grund der Mitra jeder Masche ein kleines Kreuzchen eingestickt. Der Medaillons befinden sich in circulo sechs und in titulo je drei. Sie enthalten den Erlöser, Maria, Johannes den Täufer, Apostel und Heilige. Aufserdem ist auf dem Fond der Schilde beiderseits neben dem Vertikalstreifen ein anbetender Engel in einem Medaillon angebracht. Die Figuren — Brustbilder — sind im point fendu, dem gespaltenen Stich, oder

[1]) Ein Pendant zur sog. Silvestermitra in S. Martino ai Monti bildet die dem hl. Ludwig von Toulouse († 1297) zugeschriebene Mitra zu Brignoles (Var). Sie hat eine Höhe von 28 *cm* und eine Breite von 21,8 *cm*, also einen Umfang von sage und schreibe nur 43,6 *cm*. Es ist unverständlich, wie Ch. de Linas, der die Mitra ausführlich behandelt hat (»Revue de l'art chrét.« Jahrg. 1861 S. 225 ff.), das Ornatstück als authentisch hat ansehen können. Auch hier haben wir es zweifelsohne mit einer Mitra zu thun, die eine Statue oder Reliquienbüste des Heiligen schmückte. Ihre Mafsverhältnisse 28 × 21,8 *cm* weisen frühestens auf das Ende des XIV. Jahrh. hin oder besser den Anfang des XV. als ihre Entstehungszeit.

Modellirstich, wie er um seiner plastischen Wirkung willen vom Herausgeber dieser Zeitschrift treffend genannt worden ist, hergestellt.

Dafs die Mitra dem hl. Ubaldus zugeschrieben wird, dürfte wohl auf den Umstand zurückzuführen sein, dafs sie den hl. Leib des Heiligen geschmückt haben wird. Es war nämlich Brauch, denselben ab und zu erheben und neu zu bekleiden.[2] In dieser Weise ist es auch zu erklären, wie ein lederner Handschuh in S. Maria della Pace zu Rom, der ausgesprochener Weise den Charakter des XVIII. Jahrh. an sich trägt, zum Handschuh des hl. Ubaldus geworden ist. Es sind Reliquien dritten Ranges, ähnlich den brandea, den Tüchern, die man in altchristlicher Zeit auf die Sarkophage der Heiligen legte und dann als Quasi-Reliquien behandelte.

Die Mitra im Museo cristiano des Vatikan (Abbild. 5) ist darum von besonderer Bedeutung, weil sie bestimmt datirt ist. Sie wurde 1759 zu Avignon im Grabe Johannes XXII. († 1334) aufgefunden und stammt sonach aus dem Beginn des XIV. Jahrh. Ihre sichere Datirung ist vor allem wichtig für die Entwicklungsgeschichte des pontifikalen Kopfschmuckes.

Sie ist aus weifsem Damast gearbeitet und entbehrt jeden Besatzes. Ihre mit rother Seide gefütterten Behänge haben an den Enden rothe Fransen. Sie weist noch die ursprüngliche Machweise auf, wonach die Mitra einen in der Mitte eingedrückten Sack darstellte, bezeichnend ist aber, dafs sich die Mafsverhältnisse bereits dahin geändert haben, dafs die Höhe und Breite der Mitra beinahe gleich geworden sind. Wir sind ersichtlich auf dem Wege zu den hochansteigenden Mitren des ausgehenden Mittelalters.

Zweitens ist die sichere Datirung auch für die Geschichte der Textilkunst von Interesse. Der Stoff des Ornatstückes besteht nämlich aus jenem durch Textur wie Musterung gleich ausgezeichneten Damast, bei welchem das Dessin, Adler, Pfauen, Leoparden und ähnliche mit dazwischen angebrachten fichtenzapfenförmigen Figuren sich stark plastisch über den Grund erhebt. Häufig sind die Köpfe, Fänge, Klauen und Flügelschilde der Thiere in Gold broschirt. Bei unserer Mitra ist der Stoff unbroschirt.

Im Inventar der Peterskirche vom Jahre 1361 kommen eine grofse Anzahl von Gewändern vor, die aus dem beschriebenen Damast bezw. Brokat angefertigt waren. Das Zeug heifst in demselben diasperum und wird einmal als opus Lucanum bezeichnet.[3] Es sind also Stoffe dieser Art, die nach dem genannten Inventar noch bis gegen Ausgang des XIV. Jahrh. vielfach zur Herstellung von Paramenten verwendet worden sein müssen, in Lucca angefertigt worden. Immerhin können sie, soweit sie dort fabrizirt wurden, nur Kopien oder Nachbildungen arabischer Gewebe sein. Die einzelnen Bestandtheile des Dessins weisen darauf mit Bestimmtheit hin. Wenn Fischbach die Stoffe, von denen er ein Beispiel in ziemlich mangelhafter Abbildung bringt, schlechthin als byzantinische Arbeit des XIII. Jahrh. ausgibt, so ist das nach dem Gesagten jedenfalls unzutreffend.[4] Die dem hl. Paulin von Aquileja († 802) zugeschriebene Mitra von Cividale ist um 1400 entstanden. Ihre in Gold- und Farbenstickerei hergestellten Besätze und Behänge weisen Brustbilder von Heiligen, darunter den hl. Dominikus, auf. Auch auf dem Titulus finden sich Heilige in Medaillons.

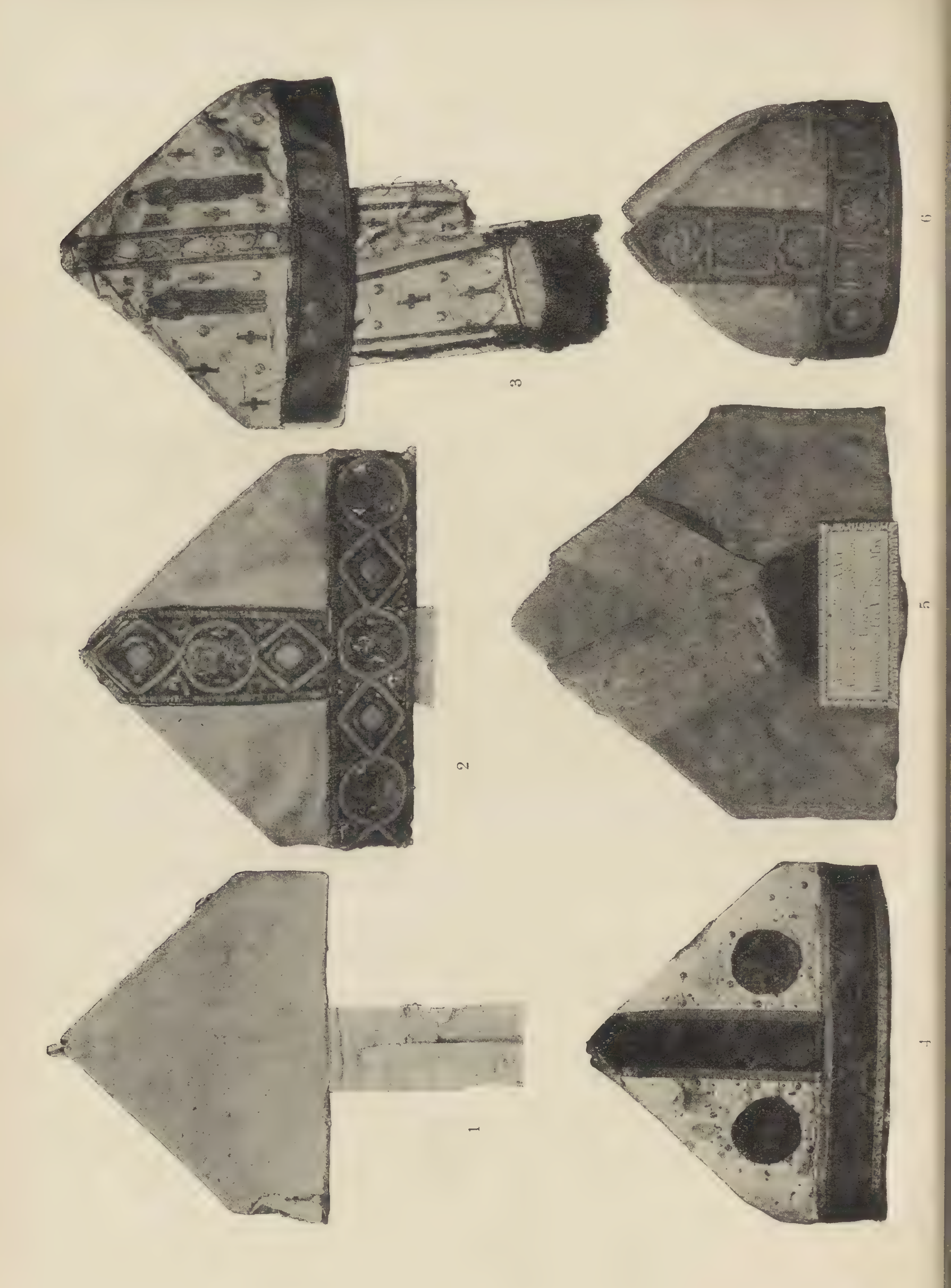
Von den vier zu Anagni befindlichen Mitren gehören drei wohl noch der Frühe des XIII. Jahrh. an. Eine derselben, eine mitra simplex (Abb. 1) mag sogar noch in das XII. Jahrh. hinüberreichen. Sie besteht aus weifsem mit leichter Zickzackmusterung versehenen Linnen und entbehrt aller Verzierung. Ihre Höhe beträgt bei einer Breite von 28 *cm* blos 21 *cm*. Die 46 *cm* langen linnenen Behänge sind nur $4^1/_2$ *cm* breit. Die Naht zieht sich oben von Hornspitze zu Hornspitze und steigt dann über die Mitte des hinteren Schildes zum Rand herab. Inwendig ist das Ornatstück mit Pergament gesteift und mit weifsem Linnenfutter versehen. Es ist

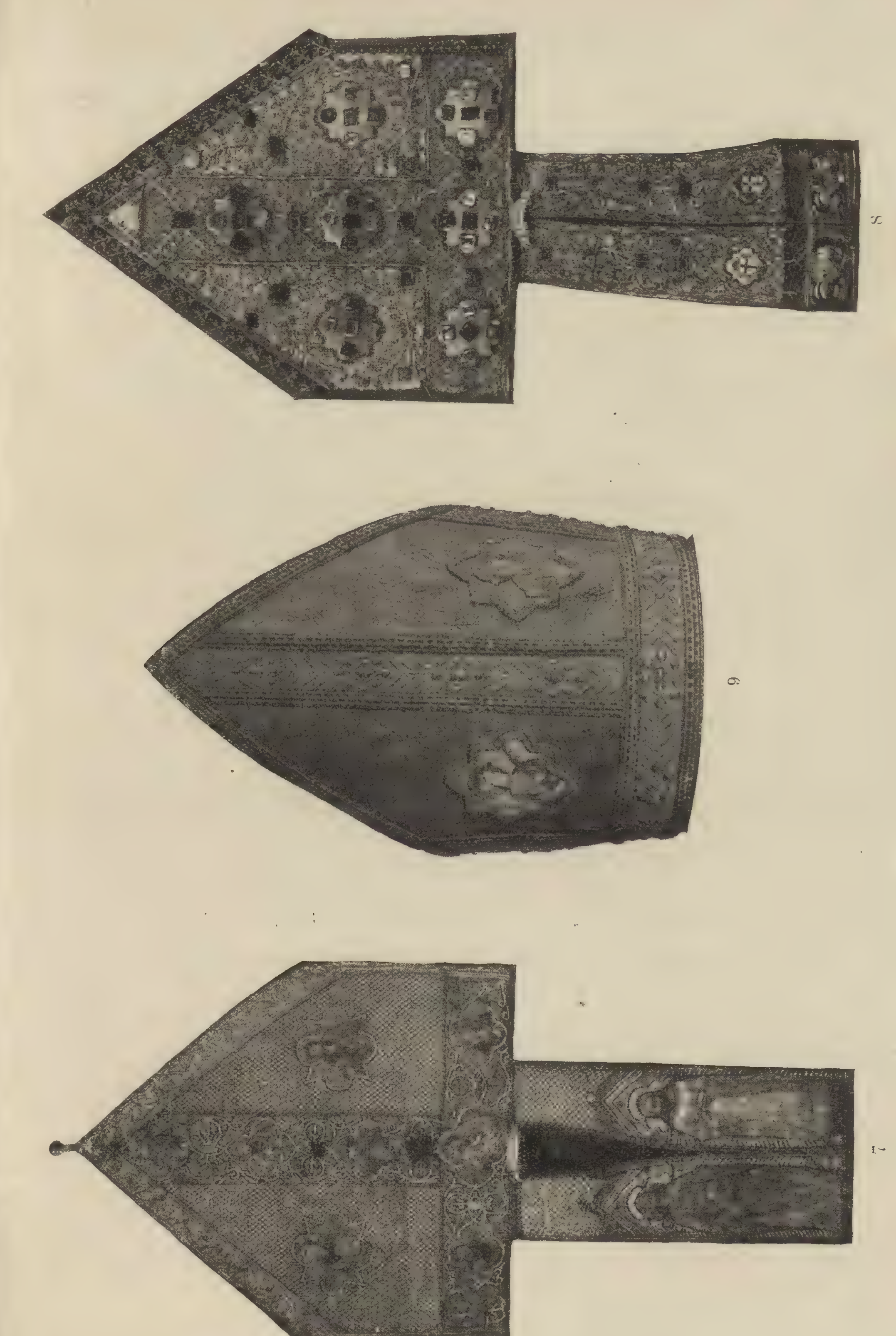
---

[2]) AA. SS. 16. Maii; III, 640: »gloria posthuma« c. 3, n. 16.

[3]) Müntz e Frotingham »Il Tesoro di San Pietro« (Roma 1883) p. 36.

[4]) Ornamente der Gewebe, Taf. 21 nebst Text. Auch die angebliche Mitra des hl. Ludwig von Toulouse zu Brignoles ist aus dem beschriebenen Damast gemacht. Ch. de Linas will irrigerweise, dafs derselbe weder byzantinischen, noch sarazenischen, noch sizilianischen, sondern maurischen Ursprungs sei. Die sogenannte Mitra des hl. Ludwig beweist, dafs der fragliche Stoff lange im Gebrauch geblieben ist. Er findet sich selbst noch bei einer Kasel des hl. Bernardin von Siena († 1444) in der dortigen Opera del duomo.





Italienische mittelalterliche Mitren. Abb. 7 und 8. Mitren aus S. Pietro zu Bologna. Abb. 9. Mitra aus Bagnorea.

eine der niedrigsten Mitren, die mir bislang begegnet sind.

Die beiden andern Mitren haben bei einer Breite von ebenfalls 28 *cm* eine Höhe von 22 *cm*, sind also um ein wenig höher, als die erste. Die eine (Abb. 3) ist aus weifser Seide angefertigt und in circulo mit einer $4^1/_2$ *cm* breiten palermitanischen Goldborde versehen, welche die bekannten hakenförmigen geometrischen Muster aufweist. Der über die Mitte der Schilde vertikal herabsteigende kaum 3 *cm* breite Zierstreifen ist durch Goldstickerei hergestellt und besteht aus zwei schmalen Bändchen mit dazwischen liegender leichter Ranke. Die drei grofsen Steine oder Perlen, welche ehedem dem Besatz aufgenäht waren, sind abhanden gekommen.

Neben dem Mittelstreifen sind die Schilde mit je zwei Heiligen in Goldstickerei geschmückt; auf der Rückseite gewahren wir den Evangelisten Johannes nebst einem, wie es scheint, zweiten, jedoch nicht durch Beischrift näher kenntlich gemachten Evangelisten, auf der Vorderseite steht rechts neben dem Vertikalstreifen der hl. Nicolaus, links der hochberühmte und zu Anagni hochverehrte Thomas Becket. Den Grund füllen Lilien und Möndchen, ein Anzeichen, dafs wir die Heimath der Mitra wohl nach Sizilien zu verlegen haben.

Gesteift ist das Ornatstück mit einem kräftigen, groben Linnen, gefüttert mit rother Seide. Die Machweise ist die bekannte; von den Nähten zieht sich die eine von Hornspitze zu Hornspitze, die andere steigt an der Seite herauf und läuft quer über den Kopf, bis zur Mitte, wo sie an der ersten Naht endet.

Von den Behängen ist nur noch einer erhalten. Derselbe ist ca. 42 *cm* lang und erbreitert sich nach unten etwas. Er ist analog dem Fond der Mitra mit Lilien und Möndchen geschmückt und mit Linnen gefüttert, das ein grofses Zickzackmuster aufweist.

Die Stickereien sind in dem neuerdings von de Farcy so benannten point retiré ausgeführt, bei dem der Goldfaden nicht einfach aufgeheftet, sondern mittelst des Abheftsfadens tief in den Stoff hineingezogen wird, so dafs es den Anschein gewinnt, als sei er völlig durchgezogen.

Die zweite der beiden Mitren (Abb. 2) ist wiederum aus einem kräftigen, mit feinem Zickzack gemusterten Linnengebild angefertigt, aus dem auch die 4 *cm* breiten Behänge bestehen. Die Naht der Mitra läuft hier von der Spitze der Hinterseite zur Spitze der Vorderseite und von da über die Mitte der letztern zum Rande, jedoch ist sie durch den Besatz in titulo verdeckt.

Die Besätze sind von ziemlicher Breite. Dieselbe beträgt beim Besatz in titulo 7 *cm*, bei der Randbordüre $6^1/_2$ *cm*. Ihr Fond wird durch einen dunkelpurpurnen Seidenstoff gebildet. Die Besätze in titulo sind mit je einem Rundmedaillon geschmückt, das auf der Vorderseite den Heiland enthält, der rechts und links von einer Lilie begleitet ist, auf der Rückseite Maria, gleichfalls mit Lilien zur Seite und der Beischrift $\overline{MP}$ - $\overline{\Theta Y}$. Auf dem Randbesatz, der sich leider nur noch an der Rückseite erhalten hat, befinden sich drei Rundmedaillons, von denen das mittlere einen Heiligen, wie es scheint, Paulus, die übrigen das Brustbild eines Engels, in der Hand die Weltkugel, aufweisen. Die Medaillons sind durch Rauten von einander getrennt, die von einem mit rhombenförmigem Kern versehenen Kreis und vier Punkten gefüllt sind. Die Einfassung der Besätze besteht aus einem schmalen, in Goldstickerei hergestellten Streifchen; in die von den Medaillons, den Rauten und der Einfassung gebildeten Zwickel ist eine Ranke gelegt. Die stark hervortretenden Stickereien sind theils in Gold, theils in farbiger Seide ausgeführt.

Die vierte Mitra des Domschatzes von Anagni (Abb. 4) gehört frühestens der Spätzeit des XIII., wenn nicht gar erst dem Beginn des XIV. Jahrh. an. Sie ist aus weifser Seide gemacht, mit rothseidenem Futter versehen und in titulo und circulo mit Besätzen aus rothem Seidenköper ausgestattet. Dieselben sind von einem schmalen Goldbördchen sizilianischer Provenienz, wie es scheint, eingefafst und waren ehedem mit Glasperlen und Korallen verziert, wovon noch jetzt Reste vorhanden sind. Die beiden runden Zeugstücke aus rother Seide, die zur Seite des Vertikalbesatzes auf dem Schilde aufgenäht sind, waren früher wohl mit einem Medaillon in Email oder Metall besetzt. Ueber den Grund des titulus sind kleine vergoldete Silberplättchen und Perlen verstreut.

Das volle Gegenstück zu der an dritter Stelle beschriebenen Mitra von Anagni (Abb. 6)

ist die Mitra im Dom zu Capua, zweifelsohne von derselben Provenienz, wenn nicht derselben Hand, von der mir eine für die Turiner Ausstellung angefertigte Photographie zu schenken S. Eminenz, Kardinal Capacelatro, Erzbischof von Capua, die Gewogenheit hatte. Es ist genau dieselbe Technik und derselbe Charakter und Stil der Stickerei, welche bei beiden die Besätze füllt. Der einzige Unterschied zwischen beiden besteht in der etwas veränderten Form der Medaillons, die hier als Quadrate auftreten, sowie der Rauten, deren Seiten ein Halbkreis angefügt ist, in Folge dessen denn auch die kleinen Zweiglein in den Zwickeln wegfallen und durch einen Punkt ersetzt werden mufsten. Leider ist das prächtige Ornatstück seines Oberstoffes, eines geometrisch gemusterten weifsen Seidenstoffes, fast gänzlich beraubt, so dafs überall das zwischen ihn und das Futter eingeschaltete Pergament hervorstarrt. Die Mitra wurde dem hl. Paulin von Capua († 843) zugeschrieben. Wie sie zu dieser Bezeichnung gekommen, ist mir unbekannt. Vielleicht dafs sie ursprünglich eine Votivgabe zu Ehren des Heiligen darstellte. Die Mitra, welche in Wirklichkeit keinesfalls über die erste Hälfte des XII. Jahrh. hinaus datirt werden kann, ist erst im XIII. Jahrh. entstanden.

Die beiden Mitren, deren sich die Pfarrkirche von Castel S. Elia erfreut, wurden von mir in einem früheren Jahrgang dieser Zeitschrift behandelt.[5]) Indem ich daher auf die dortige nähere Beschreibung derselben hinweise, bemerke ich nur, dafs die eine derselben aus schlichtem, rautenförmig gemustertem Linnen besteht, während die andere mit einem in Stickerei hergestellten Besatz in titulo und circulo versehen ist, und dafs die eine wohl noch der ersten Hälfte des XIII. Jahrh., die andere der zweiten, vielleicht aber erst dem Beginn des XIV. Jahrh. angehören wird.

Zwei glänzende Stücke sind die Mitren, die in S. Pietro zu Bologna aufbewahrt werden. Sie gelten als Reliquien des sel. Nicolaus Albergati († 1443) und sind die kostbarsten mittelalterlichen Mitren, welche Italien aufzuweisen hat. Sie sind durchaus charakteristisch für ihre Zeit. Hat doch die eine eine Höhe von 38 *cm* und eine Breite von 32 *cm*, während die andere 38 *cm* hoch und 31 *cm* breit ist.

Der Fond ist bei der ersten (Abb. 7) der beiden Mitren durch in Bordentechnik abgeheftete Silberfäden gebildet. Die Zierstreifen weisen Goldgrund auf und sind mit Ranken in Perlstickerei und Medaillons prächtig verziert. Auch auf den Schilden ist zu beiden Seiten des Vertikalbesatzes ein Medaillon angebracht. Die Figuren in den Medaillons — Christus, Maria und Heilige, vortreffliche Arbeiten, sind vornehmlich im Modellirstich hergestellt. Die Umrahmung der Schrägseiten bildet eine mit Ranken verzierte Goldborte. Die Spitzen der Hörner, welche durch rothen Sammet miteinander verbunden sind, enden in einem dunkelblauen Stein. Von den Edelsteinen, mit denen einst die Zierstreifen in titulo und circulo besetzt waren, sind nur noch einzelne vorhanden.

Die Behänge, welche an ihrem untern Ende eine Breite von 8 *cm* haben — ihre Länge läfst sich nicht genau feststellen, weil sie im Reliquiar theilweise zusammengefaltet sind — sind in derselben Weise wie der Fond der Mitra gearbeitet und unten mit zwei vorzüglich gestickten unter einem Baldachin angebrachten Heiligenfiguren geschmückt. Im Inneren ist die Mitra mit weifslinnenem Futter ausgestattet.

Die zweite Mitra (Abb. 8) entbehrt der figürlichen Stickerei vollständig. Dafür ist sie aber in anderer Beziehung um so kostbarer. Die Stelle der in Bildstickerei hergestellten Medaillons vertreten auf den Besätzen wie auf den neben den Vertikalstreifen sich findenden Flächen des Schildes dicke silbervergoldete, mit je fünf Edelsteinen besetzte Plättchen. Aufserdem ist die Mitra sammt ihren Besätzen und Behängen noch mit einer Anzahl alleinstehender Edelsteine verziert.

Der Grund der Besätze besteht aus abgehefteten Goldfäden, der Grund der Mitra und der Behänge aus dicht aneinander gefügten kleinen Perlen, welche von Goldfäden in Form von Ranken durchzogen sind. Der Vertikalstreifen der Mitra schliefst oben mit einem dreieckigen Emailplättchen ab, auf dem das Lamm Gottes dargestellt ist. Die Behänge endigen gleichfalls mit einem Emailplättchen. Dasselbe hat die Breite der Behänge, ist mit zwei Büsten, wie es scheint, der Apostel Petrus und Paulus,

[5]) Jahrgang 1899, n. 10, S. 33. Ich habe daselbst auch kurz die Anfertigungsweise der Mitra des XIII. Jahrh. erklärt.

geschmückt und oben mit einem Kamm, unten aber mit drei langen, silbervergoldeten Glöckchen versehen. Aufserdem befinden sich hart oberhalb der Plättchen zwei in Email ausgeführte Wappen, welche ein rothes Kreuz in weifsem Felde enthalten.

Die Schrägseiten der Mitra sind mit den in der Spätgothik bei den Mitren nicht seltenen, den Giebelkrabben nachgebildeten Blättern geschmückt.

Die Mitra ist ein Prunkstück ersten Ranges, das Ideal einer Mitra ist sie nicht. Bei aller Kostbarkeit ist sie ein ungefüges schweres Ding.

Bemerkenswerth ist, wie bei beiden Mitren im Dom zu Bologna nicht blos die Gesammthöhe um ein bedeutendes zugenommen hat, sondern auch die Höhe der Seiten, die von 7 oder 8 *cm* im Beginn des XIII. Jahrh. auf 15 *cm* gestiegen ist.

Die beiden Mitren von Monza haben bei einer Breite von 0,27 *cm* eine Höhe von 21 bezw. 21,5 *cm*. Auffallend sind bei diesen Mafsen die ungemein breiten Besätze, die in circulo bei der einen eine Breite von 7,5 *cm*, bei der andern sogar von 9 *cm* haben. Der gegenwärtig sichtbare, aus weifsem Damast bezw. rothem Taffet bestehende Grundstoff der Mitren ist modern. Es soll unter demselben ein Stoff des XIII. Jahrh. verborgen sein. Die Besätze bestehen aus palermitanischen Goldborden.

So wie die Mitren in ihrem gegenwärtigen Verschluss aussehen, machen sie den Eindruck, als ob sie nicht mit zwei Hörnern versehen wären, sondern eine kegelförmige Mütze darstellten. Doch halte ich es für wahrscheinlich, dafs ihre scheinbare Kugelgestalt auf die spätere Verarbeitung zurückzuführen ist, bei welcher die Mitren ihren jetzigen Oberstoff erhielten. Leider liefs sich der Verschlufs nicht öffnen, so dafs eine genauere Untersuchung nicht möglich war. Es ist für den Forscher eine unangenehme Sache, wenn die Paramente sich hinter Glas und Rahmen befinden. Uebrigens weist der Besatz einer der Mitren Spuren einer sonstigen Verwendung auf. Haben die Mitren zwei Hörner, so dürften sie etwa aus der Frühe des XIII. Jahrh. stammen.

Die niedrigste aller mir bekannten Mitren befindet sich in S. Trinità zu Florenz. Sie hat bei einer Breite von 30 *cm* blos eine Höhe von 19 *cm*. Im Uebrigen ist sie weiter nicht sonderlich bemerkenswerth. Sie ist eine mitra simplex nach Art der schlichtlinnenen Mitren zu Anagni und Castel St. Elia. Die 5 *cm* breiten Behänge sind 35 *cm* lang. Die Naht zieht sich von der Spitze des vorderen Schildes zur Spitze des hinteren und von da über die Mitte des letzteren bis zum Rande.

Die Mitra gilt als Reliquie des hl. Bernardo degli Uberti († 1133). Ich halte diese Zuweisung für wenig wahrscheinlich, glaube vielmehr, das Ornatstück erst dem Ende des XII. Jahrh. zuweisen zu sollen. Um 1133 dürfte die dritte Mitrenform, wie sie in unserer Mitra vertreten ist, schwerlich, am wenigsten aber in Italien, schon im Gebrauch gewesen sein.

Ein sehr interessantes Stück ist die Mitra, die man in S. Zeno zu Verona aufbewahrt. Sie galt als pontifikaler Kopfschmuck des hl. Zeno, ist aber seitdem auch zu Verona als Arbeit des XIII. Jahrh. anerkannt worden. Ihre Mafse — sie ist 29 *cm* breit und 25 ½ *cm* hoch — weisen sie etwa der Mitte des XIII. Jahrh. zu. Die goldgestickten Möndchen, welche den Fond der Schilder schmücken, lassen sie als Schöpfung sizilianisch-sarazenischer Industrie oder doch als Nachbildung von Arbeiten derselben erscheinen.

Die Zierstreifen in circulo und titulo der Mitra wurden durch Goldfäden hergestellt, welche mittelst des point retiré abgeheftet sind. Die figürlichen Darstellungen, welche auf denselben angebracht sind — Brustbilder der Apostel in circuitu und Ganzbilder Christi und Maria in titulo — sind in braun konturirt. Ausgestickt sind nur die Gesichter und Hände. Zeichnung und Ausführung sind recht unbeholfen. Alle Figuren sind durch Beischriften gekennzeichnet.

Auf den Feldern neben dem Vertikalstreifen sind in Medaillons auf Goldgrund und zwar gleichfalls in Umrissen die Evangelistensymbole angebracht. Aufserdem findet sich auf ihnen weiter dem seitlichen Rande zu ein grofser, achteckiger Stern. Der Mitra eignet noch die alte Machweise.

Die beiden noch erübrigenden Mitren des Museo nazionale von Ravenna und des Collegio delle missioni zu Bagnorea gehören dem Ausgang des Mittelalters an. Es sind, wie die Mitren in S. Pietro zu Bologna, thurmähnlich aufstrebende, steife Ungethüme.

Am prächtigsten von beiden war die nunmehr leider sehr beschädigte und in ihre zwei

Hälften zertheilte Mitra des Museo nazionale. Die Besätze bestehen theils aus alten sizilianischen Goldborden mit geometrischen und animalen Dessins, theils aus bestickten Streifen. Auf der Vorderseite ist in trefflicher Stickerei die Krönung Mariä dargestellt. Links vom Vertikalbesatz ist Maria angebracht, über welcher ein Engel herabschwebt, eine Krone in den Händen; rechts von demselben sitzt der Heiland auf seinem Throne. Die Rückseite schmücken entsprechend unter Baldachinen die Bilder der Apostel Petrus und Paulus. Die Abschrägungen der Mitra begleiten in stark reliefirter Goldstickerei imitirte Giebelblumen; die Spitzen der cornua schliefsen mit silbervergoldeter Kreuzblume. Auf den Behängen gewahrt man unter einem Baldachin einen knienden Bischof, über dem ein Engel herabfliegt.

Die im Besitz der Konventualen zu Bagnorea (Abb. 9) befindliche Mitra wird dem hl. Bonaventura zugeschrieben. Form und Verzierung des Ornatstückes, die in gleicher Weise mit aller Bestimmtheit auf das Ende des XV. Jahrh. hinweisen, lassen jedoch keinen Zweifel, dafs sie dem Heiligen unmöglich zugehört haben kann.

Die Mitra ist gut erhalten. Ihre Höhe beträgt ca. 36 *cm*. Der Fond wie die Besätze sind durch abgeheftete Goldfäden gebildet, die hier wie dort in gleich meisterhafter Weise behandelt sind. Auf dem Fond bilden die Abheftfäden eine an das Granatapfeldessin erinnernde Musterung. Die Borden füllt in stets wiederkehrender Folge in leichter Hochstickerei ein mit einer Rosette abschliefsender Zweig. Eine vorzügliche Arbeit sind die vier Medaillons, mit welchen die Felder zur Seite des Mittelbesatzes geschmückt sind. Sie enthalten Brustbilder von Heiligen. Eigenthümlich und darum bemerkenswerth ist, dafs auch an den Seiten der Mitra eine Borde von der Art, wie sie sich in circulo und titulo befindet, angebracht ist.

Das wären die noch vorhandenen mittelalterlichen Mitren in Italien. Ich will freilich nicht behaupten, dass sie absolut die einzigen sind, und dafs es aufser ihnen gar keine andere mehr gibt. Allein manche werden es sicher nicht sein, um die sich etwa die Zahl der angegebenen wird vermehren lassen.[6])

Werfen wir einen Rückblick auf das Gesagte, so ergibt sich, dafs unter den Mitren am stärksten das XIII. Jahrh. vertreten ist. Dem XV. Jahrh. gehören vier Mitren an, die beiden in S. Pietro zu Bologna, und je eine im Museo nazionale zu Ravenna, zu Cividale und im Collegio delle missioni zu Bagnorea. Das XIV. nennt sein eigen die famose Mitra des hl. Silvester, die sogen. Mitra des hl. Ubaldus, die Mitra Johannes' XXII. und vielleicht auch eine der Mitren von Castel S. Elia.

Dem XII. Jahrh. mögen, wenn wir von der Mitra des hl. Atto zu Vallombrosa und den beiden Mitren in Monza absehen, angehören die Mitra in S. Trinità zu Florenz und allenfalls die mitra simplex des Schatzes von Anagni. Alle anderen Mitren entfallen auf das XIII. Jahrh.

Aus dem XI. Jahrh. hat sich keine Mitra erhalten. Hier mufs man sich darum mit den Monumenten bescheiden. Leider ist auch ihre Zahl äufserst beschränkt. Es sind mir in Italien deren nur zwei bekannt geworden, ein Fresco in der Unterkirche von S. Clemente, welches Papst Clemens mit der Mitra geschmückt am Altare darstellt und eine bisher völlig unbeachtet gebliebene Miniatur eines Kodex der Vaticana aus dem XI. Jahrh., worauf drei Bischöfe mit der Mitra auf dem Kopf auftreten. In beiden Fällen ist das Ornatstück kegelförmig. Auf den Italienischen Bildwerken des XII. Jahrh. hat bis über die Mitte desselben hinaus die pontifikale Kopfbedeckung entweder die ursprüngliche Calottenform oder sie ist mit cornua versehen, die rechts und links über den Schläfen aufsteigen.

Mitren mit vorn und im Nacken sich erhebenden Hörnern habe ich erst auf den Monumenten des späten XII. Jahrh. gefunden.

Die Entwicklung der Mitra vollzieht sich seit dem ausgehenden XII. Jahrh. nach einer

[6]) Von einer angeblich in S. Francesco zu Pisa befindlichen Mitra des hl. Bonaventura war weder in S. Francesco, das seit Jahren leer steht, noch überhaupt zu Pisa etwas zu erfahren. Eine Mitra, die sich im Besitz des Conte Visconti zu Robecco bei Cremona befindet, wurde von demselben in Deutschland erworben, doch scheint mir ihre Echtheit wenigstens fraglich. Eine dem hl. Antonin († 1459) zugeschriebene Mitra zu Benevent stammt nach Barbier de Montault aus späterer Zeit, kann also hier nicht mehr in Betracht kommen.

doppelten Richtung, nach Form bezw. Machweise und Ausstattung.

In erster Beziehung bildet das Ornatstück bis in das XIV. Jahrh. hinein eine sackförmige Kopfbedeckung, bei welcher die Vorderseite die Rückseite und der zwischen den Hörnern gelegene, die beiden Schilde verbindende Theil aus einem zusammenhängenden Zeugstück bestehen. Die Schilde bilden entsprechend der Anfertigungsweise oben an der Spitze einen rechten Winkel. Breite und Höhe stehen Anfangs in einem Verhältnifs von ca. 1 : $^2/_3$. Dann nimmt die Höhe allmählich zu, bis sich dasselbe in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. in 1 : 1 verändert hat.

Der Verlauf der weitern Entwicklung bedeutet für die Höhe des Ornatstückes fernere Steigerung, so dafs sich zuletzt das ursprüngliche Verhältnifs 1 : $^2/_3$ nahezu in sein Gegentheil $^2/_3$: 1 umgekehrt hat. Zugleich erhalten die Schrägseiten einen steileren Anstieg und wird aus dem rechten Winkel an der Spitze ein Winkel von etwa 70°. Natürlich konnte unter solchen Umständen die alte Machweise nicht mehr beibehalten werden. Es mufste sich vielmehr die Nothwendigkeit ergeben, die beiden Schilde getrennt anzufertigen und erst dann zusammenzusetzen.

Dazu drängte übrigens auch der Wechsel, der mit der Ausstattung vor sich gegangen war. Bei den Mitren des XIII. Jahrh. besteht dieselbe vornehmlich in den Besätzen in titulo in circulo. Die Verzierung der Felder zur Seite der Vertikalbesätze hält sich, wo sie angewandt ist, in mäfsigen Grenzen. Dann aber gewinnt die Ausschmückung der Flächen der Schilde immer mehr an Umfang, bis dieselben zuletzt bei reichen Mitren ganz in Stickerei aufgehen.

Es ist die gleiche Entwicklung, wie sie sich nach Form und Ausstattung auch im Norden mit dem pontifikalen Kopfschmuck vollzieht, nur dafs sich der letzte Akt des Dramas in Italien unter dem Einflufs der aufsteigenden Renaissance um einige Grade rascher abspielt.

Joseph Braun, S. J.

Alte hochgothische Medaillonmonstranz im Erzbischöfl. Museum zu Köln.

(Mit Abbildung.)



Die herrliche alte Medaillonmonstranz des Kölner Domes, welche ich in Bd. XII, S. 225 bis 230 veröffentlicht habe, hat dermafsen zur Nachbildung verlockt, dafs nach ihrem Muster sogleich zwei weitere Exemplare angefertigt sind, ein grofses mit mehrfachen Abänderungen und Zusätzen, ein kleineres mit manchen Vereinfachungen. — Dafs auch letztere mit dem System wohlvereinbar sind, beweist ein bis dahin ganz unbekanntes Exemplar, welches unlängst in das Erzbischöfl. Museum zu Köln gelangt ist und gleichfalls an der Hand einer guten Photographie hier die Veröffentlichung erfahren soll, die es reichlich verdient, zumal ihm zugleich, trotz wackliger Verfassung, der Vorzug völliger Unversehrtheit eignet. Dieselbe ist 56 *cm* hoch und ganz in Silber so leicht ausgeführt, dafs sie noch nicht ein Kilo wiegt; dafs sie gleichwohl so gut erhalten ist, beweist die Solidität ihrer Ausführung bei der grofsen Fülle von vortrefflich durchgeführten Details, welche sie auszeichnet. — Der sechsseitige, mit Recht schmucklose Rosenfufs geht in eine hier sehr angebrachte Gallerie mit Zinnenkranz, aus der eine steile Kehle die Verjüngung bewirkt, zum fensterschraffirten schlanken Schaft über, der durch einen getriebenen Pastenknauf von sehr harmonischen Verhältnissen unterbrochen wird, und aus der zu einer Deckplatte sich erweiternden Fortsetzung desselben wächst der ganz glatte sechsseitige Trichter heraus, der mit seinen schneckenartigen Ausladungen der beiden Breitseiten dem ganzen Aufbau als Unterlage dient. Dieser Aufbau besteht aus der runden Kapsel, die $11^1/_2$ *cm* im Durchmesser und $5^1/_2$ *cm* tief, den Mittel- und Kernpunkt des Ganzen bildet, dadurch der hl. Hostie hinsichtlich ihrer Erscheinung zu ihrem Recht verhilft. Der Rand, der sie umgibt, ist mit 12 markanten Rosettchen besetzt, deren Blätter ursprünglich wohl emaillirt waren, und ringsum läuft ein Lilienkranz, auch auf der Rückseite, auf der der Rand sich als Thürchen öffnet. Während bei der Kölner Dom-Monstranz die glatten Wände der Kapsel einem Höhen- und Breitensysteme von Pfeilern als Stütze dient, handelt es sich hier nur um einen archi-

tektonischen Aufbau, der als flache, reich durchbrochene Pfeilerwand aufsitzt, in seiner giebelartigen Fialenentwicklung zum bekrönenden Kruzifixus sich verjüngend. Flügelartig erscheinen die kräftigen, durch Satteldach und Verbindungsstab gegliederten Seitenstreben, die nach unten in eine Schnecke münden, mit kleinen Glöckchen, die aufser dem sinnbildlichen wohl auch den Zweck hatten, einen gewissen Uebergang zum Fufs zu schaffen. Wasserspeier beleben die Silhouette der Seitenstreben, und in den Arkaturen stehen die Figürchen des hl. Georg (als des Patrons der Pfarrkirche, der die Monstranz gehörte), und des hl. Papstes Kornelius. Ein Strebebogen leitet zum Mittelbau über, der aus einer breiten sechsseitigen Konsole besteht, dem Träger des schlank sich aufbauenden, Mittelgliedes und aus den dieses flankirenden unten durch eine Gallerie, oben durch einen Schwibbogen anschliefsenden breiten Strebepfeilern. Die Arkade, die über der Konsole ausgespart ist, zeigt die etwas gröfsere Figur des hl. Einsiedlers Antonius mit den Flammen, dem Kreuzstab und dem Tauzeichen auf dem Mantel. Der Baldachin, der sie überfängt, aus dem Achteck konstruirt, ist über Eck gesetzt, so dafs aus seiner Mitte der ebenfalls über Eck gestellte Säulenriese mit der Fiale sich erhebt, deren Doppelkreuzblume den Kruzifixus trägt an dem mit herzförmig durchbrochenen Balkenenden sehr schön verzierten Kreuz. Dieses ist mit Recht, wie die ganze Monstranz, vergoldet, während mit ebenso viel Grund die drei Stand-



Alte hochgothische Medaillonmonstranz.

figürchen in Silber belassen sind, gleich den beiden Glöckchen, die vielleicht mit dem hl. Antonius in Verbindung stehen. Die schwierige Aufgabe, die gothische Medaillonmonstranz im Sinne einer breiten, reich entwickelten und durchsichtigen Architektur zu gestalten, ist hier so vorzüglich gelöst, dafs von einer wahren Musterleistung geredet werden darf, die nur einen schwachen Punkt hat, nämlich die unzulängliche Verbindung von Fufs und Aufsatz; diese könnte durch stärkere Ausbildung der Schnecken bewirkt werden, die ihren Ausgangspunkt schon am Fufse des Trichters zu nehmen hätten. — Als Ursprungszeit der Monstranz darf die I. Hälfte des XV. Jahrh. bezeichnet werden, und mehrfache Eigenthümlichkeiten der Architektur, des Ornamentes wie der figürlichen Gewandbehandlung weisen auf die Kölner Werkstätten hin und auf einen sehr gewandten und sauberen Arbeiter derselben, dessen solider Technik die relativ gute Erhaltung vornehmlich zu danken ist. Ein wahres Glück, dafs sie vor sogen. Herstellungen und vor dem Schmelztiegel bewahrt geblieben ist, die ihr bis in die letzte Zeit gedroht haben. Jetzt hat sie eine Nachfolgerin erhalten und einen Ehrenplatz in der Sammlung, in der sie als Vorbild respektirt werden wird, so lange die unvergleichlichen Vorzüge der mittelalterlichen Gothik gewürdigt werden.

Schnütgen.

Bücherschau.

Das Münster zu Freiburg im Breisgau und seine Wiederherstellung. Vortrag gehalten auf dem zweiten Tag für Denkmalpflege zu Freiburg am 24. Sept. 1901 von Friedrich Kempf, Münster-Architekt. Herder, Freiburg. (Pr. 1 Mk.).

Vom ältesten Oratorium Freiburgs, und der ecclesia (St. Martini) ausgehend, bespricht der Verfasser den Münsterbau in seiner Entstehung um 1200, seiner Erweiterung in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh., seinen beständigen Veränderungen und Zusätzen, die erst 1513 die Weihe des neuen Chors gestatteten sodafs seit dieser Zeit, nach 300jähriger Thätigkeit, das grofsartige Bauwerk in seiner heutigen Gestalt vollendet ist. Verschiedene Unfälle, noch mehr der Zahn der Zeit hatten das Denkmal derart angegriffen, dafs im Jahre 1889 der Plan der Wiederherstellung auftauchte und bald zu einem Gutachten von Seiten der hervorragendsten Sachverständigen führte. Auf Grund desselben haben die Kollekten und die Restaurationsarbeiten begonnen, bei denen das strengste Erhaltungs- und Herstellungsprinzip die Herrschaft führt. Wenn es gelingt, zu der bereits gewonnenen Hälfte von mehr als einer Million auch die andere aufzubringen, dann wird die Vollendung damit nahezu erreichbar sein, und dafs diese durch die Art ihrer Ausführung allen Anforderungen genügen wird, ist nicht zu bezweifeln bei dem Verständnifs, Ernst und Eifer, womit der Meister seines Amtes waltet.

Schnütgen.

Das Vater Unser im Geiste der ältesten Kirchenväter in Bild und Wort dargestellt von Historienmaler Ludwig Glötzle, und Prof. Dr. Alois Knöpfler, in dieser Zeitschrift Bd. XI, Sp. 315/316 warm empfohlen, ist soeben bei Herder (Preis 14 Mk.) in II. Auflage erschienen, deren Nothwendigkeit die Brauchbarkeit des vornehm ausgestatteten und entsprechend illustrirten Werkes auch als Familienbuch beweist. — Von den neun scharf und doch weich in Heliogravur wiedergegebenen Bildern, die ganz neu erfunden, ungemein lebendig aufgefafst, dramatisch behandelt und vortrefflich gezeichnet, durch die geschickte Verbindung genrehafter und hochidealer Motive von ergreifender, stellenweise frappirender Wirkung sind, hat nur das letzte (VII. Bitte) kleine Veränderungen erfahren. Der Text ist vermehrt, aber innerhalb des früheren Rahmens, der nur bis 450 reicht, also auf die ernsten Töne der ältesten Kirche gestimmt ist. Möge das originelle Buch zu andächtiger Stimmung und ernster Erhebung immer mehr seinen Weg finden in das christliche Haus!

Schnütgen.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. II. Das Mittelalter. VI. Auflage, neubearbeitet von Dr. Joseph Neuwirth, mit 529 Abbildungen im Text und 6 Farbendrucken. III. Die Renaissance in Italien, mit 325 Abbildungen im Text und 12 Farbendrucken. Leipzig, E. A. Seemann.

Von dem I. Theil dieses Handbuchs konnte die neue Auflage schon im I. Heft des vorigen Jahrganges (Sp. 31) angezeigt werden. Was dort mit voller Anerkennung hervorgehoben werden durfte: Erhebung auf die Höhe der Forschung innerhalb des Rahmens der früheren Stoffanordnung, sowie erhebliche Vermehrung und Verbesserung des Illustrationsmaterials, ist in erhöhtem Maafse dem II. Theil zu gute gekommen, dessen Neubearbeitung der besten Hand anvertraut wurde. In Beherrschung des Stoffes und Form der Darstellung dem Schöpfer des Buches ebenbürtig, hat Neuwirth geschickt herausgefunden und pietätvoll beigefügt, was die gerade auf dem mittelalterlichen Kunstgebiete so produktive Forschung in den letzten Jahren zu Tage gefördert hat. Alle Abtheilungen haben Zusätze erfahren, denen auch die entsprechenden Abbildungen reichlich zu Theil geworden sind; die altchristliche Kunst in Rom und im oströmischen Reiche konnte, Dank den grofsen Entdeckungen der letzten Zeit, um manche Züge bereichert, die byzantinische Kunst in neuer Beleuchtung

gezeigt, die romanische Plastik umfänglicher und tiefer behandelt, der Ursprung des gothischen Stils schärfer beleuchtet, auf dem Gebiete der Wand- und Miniaturmalerei manche Errungenschaft eingeführt, die Verbreitung der Gothik in Spanien, Portugal und der Levante eingehender dargelegt werden. Auch die Liturgik und ihre von Springer schon früh erkannte Bedeutung für die Ikonographie konnte von der Hand des mit dem kirchlichen Mittelalter und seinen Auffassungen so vertrauten Neubearbeiters um manchen früher nicht beachteten Zug vermehrt werden. Wird die Reformirung und handliche Vertheilung der Abbildungen, die jetzt sämmtlich scharfer Kritik Stand halten, hinzugenommen, so mufs gerade diesem II. Theil, der sicher der inhaltreichste des ganzen Werkes ist, die Anerkennung einer vorzüglichen Leistung von führender Bedeutung zugesprochen werden. — Der III. Theil, der nur die Renaissance in Italien behandelt und zwar unter A Niccolo Pisano und Giotto, unter B das XV. Jahrh. und Frührenaissance, unter C das XVI. Jahrh. und Hochrenaissance, unter D das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance, ist eine abgerundete Leistung, welche noch vollkommener das originelle, vornehme Gepräge des Springerschen Geistes trägt, dem diese Richtung am sympathischsten war. Text und Bild ergänzen sich hier derart, dafs das Lesen, sogar das Herumblättern in diesem an Anregung so reichen Buche einen hohen Genuss bereitet. S.

Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin von Schlie haben schnell ihren Abschlufs gefunden, indem der V. Band, dem vorhergehenden an Umfang und Inhalt ebenbürtig, soeben bei Bärensprung in Schwerin erschienen ist. Er umfafst die Amtsgerichtsbezirke Teterow, Malchin, Stavenhagen, Penzlin, Waren, Malchow und Röbel. Neben einer Fülle durch Mannigfaltigkeit sich auszeichnender Backsteinkirchen hoch- und spätgothischen Stils erscheinen zahlreiche Schlofsanlagen der Renaissance- und Barockperiode. Die Kirchen sind zum Theil von dem Restaurationsbedürfnisse der neuesten Zeit, wenigstens im Inneren, nicht unberührt geblieben, aber es haben sich in ihnen doch noch mancherlei Alterthümer erhalten: spätgothische Schnitzaltäre, mittelalterliches Gestühl, Barockkanzeln, auch liturgisches Geräth, selbst aus der frühgothischen Epoche; und die charakteristischen Kalkmalereien der Wände reichen zum Theil bis in das XIII. Jahrh. zurück. Ein reicher Schatz gut ausgesuchter und ausgeführter Abbildungen bietet auch hier sehr lehrreiches Anschauungsmaterial. Dieses fehlt auch selbst im Anhang I nicht, welcher über einzelne ältere mecklenburgische Kunst- und Geschichtsdenkmäler aufserhalb Landes, z. B. das Kloster Amelungsborn, berichtet. — Der Anhang II bietet ein vortreffliches Orts-, Personen-, Künstler- und Kunsthandwerker-Register über alle fünf Bände und beschliefst damit das grofse Inventarisationswerk, welches hinsichtlich des Eifers und Verständnisses in der Forschung, der Korrektheit und Zuverlässigkeit in der Beschreibung und Bestimmung, der Auswahl im Bilderschatz hinter keinem zurücksteht, in der Einheitlichkeit der Behandlung und in der Schnelligkeit der Ausführung (im Ganzen fünf Jahre!) jedes andere übertrifft. Auf das Deo gratias des verehrten Verfassers vom 17. Januar 1902 antworten wir mit der herzlichsten Gratulation zum opus perfectum. Schnütgen.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig. Zweiter Band. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Braunschweig mit Ausschlufs der Stadt Braunschweig bearbeitet von Professor Dr. P. J. Meier, Herzoglichem Museumsinspektor. Mit 14 Tafeln und 153 Textabbildungen Wolfenbüttel 1900. Julius Zwissler. 380 Seiten.

Wohl nach der Zahl, aber nicht nach der Bedeutung seiner Baudenkmäler vermag der Landkreis Braunschweig mit dem im ersten Bande behandelten (im Jahrgang X dieser Zeitschrift Sp. 127 von mir besprochenen) Kreise Helmstedt einen Vergleich auszuhalten. An gröfseren Kirchen weist der Bezirk als einziges Beispiel nur die allbekannte Klosterkirche von Riddagshausen auf. Was sich sonst in den meist schwachbevölkerten Dörfern — Städte besitzt der Kreis nicht — an Kirchenbauten erhalten hat, sind, mit Ausnahme von Melverode, alles einschiffige, kleinere Anlagen. Sie zeigen vorwiegend den gleichen Typus: ein flachgedecktes Schiff, dem sich im Osten gewöhnlich ein gröfseres Chor, im Westen eine breitgelagerte, im Erdgeschosse mit dem Schiff eng verbundene Thurmanlage anschliefst. Aus der grofsen Zahl dieser Bauten fällt als besonders erwähnenswerth nur die Kirche von Luclum heraus. Aus dem XII. Jahrh. stammend, weist sie nach Meier's wohlbegründeter Rekonstruktion als Eigenthümlichkeit zwei das Hauptchor flankirende Nebenapsiden auf. Der Verfasser erblickt in dieser Kirche eine Vorstufe von Melverode, wo unter der Einwirkung der in Braunschweig und Königslutter beim Wölben gemachten Erfahrungen auf ähnlichem Grundrisse eine dreischiffige gewölbte Hallenkirche entstanden sei. Aufser jenen drei Bauten zeigt dann nur noch die Kirche von Lehre die romanische Formengebung; von den modernen Schöpfungen und einigen unbedeutenden Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrh. abgesehen, gehören alle anderen, vielfach aber noch mit romanischen Theilen durchsetzten Kirchen dem gothischen Stile an. Eine besonders betrübende Einbufse hat der Denkmälerbestand des Kreises dadurch erlitten, dafs die der Kirche zum Theil an Alter noch vorangehenden Klostergebäude von Riddagshausen vor etwa 50 Jahren „wegen Baufälligkeit" abgebrochen worden sind. Glücklicherweise ist wenigstens das Thorhaus mit der anschliefsenden Kapelle (XII. bezw. XIII. Jahrh.) von diesem Geschick verschont geblieben.

Noch geringer fast als auf dem Gebiete des Kirchenbaues ist das Ergebnifs auf dem des Profanbaues. Während es an öffentlichen bemerkenswerthen Bauten gänzlich mangelt, verdient, abgesehen etwa von dem der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. angehörigen Schlosse zu Veltheim, nur der um 1626 erbaute Erbhof zu Hagen eine besondere Hervorhebung.

Recht reich ist dagegen der Kreis an Bauernhäusern. Dieselben zeigen den sächsischen und thüringischen Typus in mannichfachen Variationen, liefern auch zur Holzarchitektur manchen interessanten Beitrag.

Wandmalereien, aus dem XIII. Jahrh. stammend, besitzt nur die Kirche von Melverode. Von den Altarbildern müssen die Flügel des Altars von Kl.-Schöppenstedt besonders hervorgehoben werden; sie werden dem Meister der Malereien des Goslarer Rathhauses zugeschrieben, dessen Werkstatt jetzt in Braunschweig gesucht wird. Gröfsere bildnerische Arbeiten der spätgothischen Zeit sind die Schnitzaltäre von Schulenrode und Veltheim. Unter dem Kirchengeräth sind namentlich die Kelche in einigen guten, wenn auch nicht gerade herausfallenden Stücken vertreten. In den Schlössern Destedt und Wendhausen, sowie in der früheren Deutschordenskommende Luclum besitzt der Kreis werthvolle Gemäldesammlungen, die aufser an Bildern religiösen, historischen und landschaftlichen Inhalts namentlich reich an Porträtbildern sind. Wie der Verfasser bei den Bauuntersuchungen mit der ihm eigenen Sorgfalt den Steinmetzzeichen nachgegangen ist, so hat er auch bei den Metallarbeiten die Beschau- und Meisterstempel festgestellt und ist so zu dem Ergebnisse gelangt, dafs fast alle diese Arbeiten dem bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts hinein schaffenden einheimischen Kunstgewerbe ihre Entstehung verdanken.

An alten schönen Glocken ist der Kreis nicht gerade reich; eine besondere Hervorhebung verdient aber die aus dem Jahre 1532 stammende, prächtig verzierte Glocke von Meerdorf. Recht umfänglich ist die Zahl der Epitaphien; die verschiedenen Perioden der Renaissance sind hier, und vielfach in recht schönen Exemplaren, vertreten.

Ist die Gesammtausbeute, die der Kreis geliefert hat, nun auch nicht gerade eine übermäfsig reiche, so erscheint gerade deshalb die Arbeit des Verfassers in um so hellerem Lichte. Dank seiner, das Kleine wie das Grofse mit gleicher Liebe umfassenden Sorgfalt hat das braunschweigische Inventarisationswerk hier eine Fortsetzung gefunden, die diesen vortrefflich illustrirten und auch sonst in seinem Aeufseren vornehm ausgestatteten Band dem besten anreiht, was auf diesem Gebiete in den letzten Jahrzehnten vorgelegt worden ist. Die Beweisführung freilich dafür, dafs die Kirche von Riddagshausen, abgesehen vom Mittelschiffgewölbe, schon in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. entstanden sei, halte ich nicht für geglückt. Es liegt gar kein Grund vor, der uns abhalten könnte, die auf das Jahr 1275 datirte Weihenachricht auf den ganzen Bau zu beziehen und in ihm ein Werk aus der Zeit von etwa 1250—1275 zu erblicken.

W. Effmann.

Die Schweizerflora im Kunstgewerbe für Schule und Handwerk. I. Theil: Alpenblumen, 20 Foliotafeln in feiner, mehrfarbiger, lithographischer Ausführung von Ulr. Gutersohn. Zürich, Verlag: Art. Institut Orell Füfsli. (Preis 10 Mk.)

Die Wiederanknüpfung der Künstler und Kunsthandwerker an die namentlich in der spätromanischen und frühgothischen Periode so beliebte Pflanzenwelt hat die heimische Flora wieder zu Ehren gebracht, und dafs tüchtige Zeichner jetzt beflissen sind, auch den minder bekannten und beachteten Formen nachzugehen, ist eine sehr erfreuliche Beobachtung. Wie dankbar dieses Bestreben ist, beweist auch die vorliegende Veröffentlichung, welche 20 Alpenblumen chromolithographisch in guter Tonung wiedergiebt und den Vorschlägen je eine Tafel widmet, wie diese Blumen in den Dienst des kunstgewerblichen Schmuckes gestellt werden können, namentlich für die in der Schweiz gepflegten Industriezweige, wie Malerei auf Glas und Thon, Stickerei, Holzschnitzerei, Kunstschmiederei. Sämmtliche Vorlagen zeigen grofse Sicherheit und Gewandtheit hinsichtlich der Naturformen und ihrer Stilisirung, wie ihrer Verwendung für die verschiedensten kunstgewerblichen Bedürfnisse, so dafs sie den berufsmäfsigen wie dilettantischen Kunstjüngern warm empfohlen werden dürfen und der Wunsch berechtigt ist, diese geschickte Hand möchte im Garten Gottes noch manche Blume pflücken und ebenso glücklich verwerthen.

D.

Zur Erinnerung an Franz Xaver Kraus. Im Namen der theologischen Fakultät an der Universität Freiburg i. Br. von Dr. Karl Braig, Professor an derselben Fakultät. Mit dem Bildnifs von Fr. X. Kraus und einem Verzeichnifs seiner Schriften. Herder in Freiburg 1902. (Preis Mk. 1,50.)

Unter den zahllosen Ehrenkränzen, welche von geistlicher und weltlicher Seite als Spenden der Anerkennung und Bewunderung auf das frische Grab des verewigten Gelehrten niedergelegt sind, zeichnet sich durch Umfang und Schönheit der von seiner Fakultät gewidmete aus, ein Lebensbild, noch besser gesagt, eine Charakteristik, welche um so werthvoller ist, als sie von den kompetentesten Beurtheilern geboten wird, denen zugleich die genaueste Kenntnifs aller Umstände die gröfste Schonung gestattete. Dieser dürfen namentlich diejenigen sich anschliefsen, für welche die Verdienste des Heimgegangenen um die Geschichte der christlichen Kunst alle andern hoch überragen. Der auf 58 Gross-Oktavseiten gebotene Nachruf, der bereits 5 Wochen nach der Beisetzung erschien, bereichert das eigenartige Lebensbild um manchen bis dahin nur im engsten Kreise bekannten gewinnenden Zug und zeigt die Wirksamkeit des Verblichenen in der ungewöhnlichen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinung: den reichbegabten Menschen, den makellosen Priester, den anregenden Lehrer, den fruchtbaren Schriftsteller, den hochverdienten Forscher und Gelehrten, den scharfen Kritiker und Politiker, endlich den hochgeschätzten Kollegen würdigend. — Kaum je mögen einem Gelehrten, zumal einem geistlichen, in so kurzer Zeit aus so verschiedenen Kreisen so viele Nachrufe gewidmet sein, und das von Professor Künstle besorgte Verzeichnifs seiner Schriften, welches 129 Nummern umfafst, ohne erschöpfend zu sein, liefert für diese Thatsache keine ausreichende Erklärung.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelisklosters in Lüneburg.

(Mit 3 Abbildungen.)



er XI. Jahrgang dieser Zeitschrift brachte aus der Feder des Braunschweiger Bauraths Hans Pfeifer einen interessanten Aufsatz über den siebenarmigen Leuchter, den Heinrich der Löwe in dem von ihm gegründeten Dome unmittelbar neben seinem Grabe hatte aufrichten lassen. Der Aufsatz ist begleitet von einer — hier in Fig. 1 wiederholten — Abbildung, die den Leuchter mit seinen neuen, 1896 fertiggestellten Ergänzungen zeigt. Der Leuchter war nämlich 1728 aus der Kirche entfernt worden und hatte über hundert Jahre auseinandergenommen im Kapitelsaale des Stiftes gelegen; als man ihn 1830 wieder zusammensetzte und von neuem in der Kirche aufstellte, fehlten sowohl mehrere der Emailplättchen, die zum Schmuck zweier Knäufe gedient hatten, als auch die durchbrochenen Zierstücke, die ursprünglich zwischen die konstruktiven Glieder des Fufses, vier mit den Schwänzen aufwärts gerichtete Drachen, eingelassen gewesen waren.

Die Ergänzung der letzteren Theile wäre zweifelsohne anders ausgefallen, wenn den Leitern der Restaurationsarbeiten schon der nächste Verwandte des Braunschweiger Leuchters bekannt gewesen wäre, den ehemals die Michaeliskirche in Lüneburg besessen hat. Er ist 1792 eingeschmolzen worden, aber unmittelbar vor der Vollstreckung des Todesurtheils hat Ludwig Albrecht Gebhardi, derzeit Lehrer an der im Lüneburger Michaeliskloster installirten Ritterakademie, dafür Sorge getragen, dafs wenigstens Zeichnungen des Leuchters angefertigt wurden. Sie sind uns erhalten in den für die Geschichte Lüneburgs aufserordentlich werthvollen Collectaneen Gebhardis, die jetzt der Königlichen Bibliothek in Hannover gehören[1]), da der ehemalige Besitzer in seinen letzten Lebensjahren hier Hofhistoriograph und Bibliothekar gewesen ist.[2]) Sein jetziger Nachfolger in dem zweiten Amte, Herr Geheimrath Bodemann, hat mich zu lebhaftem Dank verpflichtet durch die freundliche Erlaubnifs, die Gebhardischen Manuskripte zu benutzen und die einschlägigen Zeichnungen daraus zu photographiren.

Der VI. Band der Collectaneen bietet auf S. 515 ein Gesammtbild des Leuchters, oder richtiger ein Halbbild, das unsere Figur 2 wiedergibt. Der im Original beigefügte Mafsstab läfst erkennen, dafs der Leuchter fast 12 Fufs Kalenbergisch hoch gewesen ist, also ungefähr zwei Mannshöhen gehabt hat. Die Weite zwischen den ausgespannten Armen mufs noch etwas mehr betragen haben als die Höhe. Die nächste Seite in den Collectaneen enthält mehrere Detailzeichnungen, einen der Löwen in Vorder- und Seitenansicht sowie eines der Blätter, die zur Gliederung des Schaftes und der Arme verwandt sind und die auch auf dem Rücken der Löwen den Füfsen und Köpfen der Drachen als Unterlage dienen. Es folgen auf vier weiteren Seiten sehr grofse Abbildungen der zwischen die Drachen gespannten Einsätze. Eine Reproduktion dieser Abbildungen wird an anderer Stelle erfolgen,[3]) hier mufs ich mich auf eine Beschreibung beschränken.

Gemäfs der Konstruktion des Fufses mufsten die Einsätze trapezförmig sein, sie bilden aber keine ebene Fläche, sondern sie sind nach der Mitte zu gewölbt. Ihr oberer Theil ist durchbrochen, als unteren Abschlufs aber haben sie

[1]) Bodemann, »Die Handschriften in der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Hannover« XXIII, 848 bis 862, 967.

[2]) Vergl. L. A. Gebhardi »Kurze Geschichte des Klosters St. Michaelis in Lüneburg«. (Celle 1857) S. III.

[3]) In der Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen, deren Redaktion gütigst gestattet hat, das eine bereits gefertigte Cliché hier in Fig. 2 zum Abdruck zu bringen.

einen breiten kompakten Streifen, der mit einer Reliefranke geschmückt ist und in der Mitte einen cylindrischen Vorsprung hat. Ovale Einschnitte an den Vorderseiten der Vorsprünge lassen darauf schliefsen, dafs hier ehemals wie an mehreren Knäufen des Braunschweiger Leuchters Edelsteine oder Glasflüsse eingelassen gewesen sind. Die vier Vorsprünge dienen als Basen für vier männliche Köpfe, deren zwei bärtig, zwei jugendlich bartlos sind. In ihnen haben wir offenbar die Paradiesesströme zu erkennen.

Auf jedem der Köpfe erhebt sich gleichsam als Vertikalachse des Einsatzes ein Baumstamm, der seine Zweige und Blätter raumfüllend nach beiden Seiten ausbreitet. Zwei der Bäume sind durch ihre Blätter und Früchte als Weinstöcke charakterisirt, ein dritter als Eiche. Die Blätter des vierten Baumes machen auch den Eindruck von Weinlaub, doch ist die Zeichnung nicht exakt genug und es fehlen hier die Früchte, sodafs die Natur dieses Baumes nicht mit Sicherheit bestimmbar ist. Ungewifs ist auch, ob die Verschiedenheit der Bäume einen tieferen symbolischen Sinn hat, doch darf man dies vermuthen, da die figürlichen Darstellungen, die in das Rankenwerk hineinkomponirt sind, alle symbolisch sind.

Der figürlichen Darstellungen hat jeder Einsatz zwei, eine obere in der Krone des Baumes und eine untere. Die Figuren der oberen Szenen sind dreimal Vögel, nur für den vierten Einsatz scheint der Künstler keine passende Darstellung aus der Vogelwelt gefunden zu haben, aber er hat hier die Gestalten der oberen Szene dem Raume entsprechend nach kleinerem Mafsstab gebildet als die Figuren der unteren Szenen.

Der untere Theil des Einsatzes, in dem die Natur des Baumes nicht ganz klar ist, zeigt an dessen Stamm gelehnt eine weibliche Figur, das Haupt vom Mantel bedeckt, die Hände in dem Schoofse gefaltet. Ihr naht von rechts her das Einhorn, dessen Körper wie üblich dem des Pferdes gleicht. Wir haben hier also die bekannte Fabel des Physiologus vor uns, die von der Kirche schon früh, schon durch Gregor den Grofsen, auf die unbefleckte Empfängnifs des Herrn bezogen wurde und die als deren Symbol in mittelalterlichen Werken unzählige Male dargestellt ist. Im späteren Mittelalter hat die Poesie wie die bildende Kunst die Fabel weiter ausgesponnen und die Verkündigung als Jagd aufgefafst, bei der Gabriel die Rolle des Jägers spielt und mit vier Hunden, die weibliche Tugenden personifiziren, das Einhorn in den Schoofs der Jungfrau hetzt[4]).

Dem Physiologus ist auch die Darstellung oberhalb der Einhornszene entlehnt, ein Vogel, der auf zusammengelegten Stäbchen steht. Das kann nur der Phönix sein, der die duftenden Reiser gesammelt hat, um sich auf ihnen zu verbrennen und sich dadurch zu verjüngen. Diese Fabel war ebenfalls frühzeitig christlich gedeutet worden und zwar pflegte man in ihr eine Parallele zur Auferstehung Christi zu sehen.

Ein alttestamentliches Vorbild für die Kreuzigung Christi finden wir im Untertheile des zweiten Einsatzes, nämlich Moses neben der ehernen Schlange, die auf ein T-förmiges Gestell gehängt ist. Was im oberen Theil dieses Einsatzes dargestellt gewesen ist, habe ich leider nicht errathen können. In der Zeichnung erscheinen dort zwei einander zugekehrt stehende Vögel, der linke gröfser als der rechte, beide mit aufgesperrtem Schnabel. Zwischen ihnen liegt auf dem Baumzweige eine kleine runde Scheibe oder Kugel und daneben ein hufeisenförmiger Gegenstand. An ihm sind sowohl die Nagellöcher als auch die Verstärkung der Ecken wahrnehmbar, der Zeichner hat sicherlich den Gegenstand für ein Hufeisen gehalten, dafs aber ein solches im Original dargestellt gewesen sei, ist mir sehr zweifelhaft.

Die beiden anderen Einsätze bieten der Interpretation keine Schwierigkeit. Der untere Theil des einen enthält Samson mit dem Löwen; der Jüngling, ausgezeichnet durch seine langen im Winde flatternden Haare, hat das linke Bein über den Rücken des Thieres geschlagen und reifst ihm mit den Händen den Rachen auseinander. Dies Abenteuer Samsons galt als Typus der Höllenfahrt und ist mit ihr vereint z. B. in der handschriftlichen Biblia Pauperum und am Altarvorsatz in Klosterneuburg.[5]) In dem Lüneburger Einsatz ist oberhalb der Samsonszene ein Pelikan angebracht, der sich

[4]) Vergl. Kraus »Geschichte der christl. Kunst« II, 408 und die 407. Anm. 3 citirte Litteratur.

[5]) Vergl. Heider »Thiersymbolik« (1849); derselbe, »Der Altarvorsatz zu Klosterneuburg« (Leipzig 1860) S. 60.

die Brust aufschlitzt um seine todten Jungen durch sein Blut neu zu beleben.



Fig. 1. Der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig.

Der letzte Einsatz hat gerade umgekehrt wie der vorhergehende oben eine alttestamentliche Darstellung, unten eine dem Physiologus entstammende, dort den Walfisch, der den Jonas ausspeit, hier den Löwen, der seine im Neste vor ihm liegenden Jungen anbrüllt. Nach der Erzählung des Physiologus kommen die Löwenkinder todt zur Welt und werden erst am dritten Tage durch das Anbrüllen des Vaters zum Leben erweckt. Es lag nahe, diese Fabel mit

der Auferstehung des Herrn am dritten Tage zu verbinden, als deren Typus auch das Walfischabenteuer des Jonas galt.

Die beiden Szenen des letzten Einsatzes beziehen sich also auf ein und dasselbe Ereignifs aus dem Leben Christi, in den übrigen Einsätzen scheint nicht der gleiche Zusammenhang zwischen den oberen und unteren Darstellungen zu bestehen. Die Phönixfabel ist m. W. nicht wie die Einhornfabel als Symbol der Verkündigung und Empfängnifs betrachtet worden. Der Pelikan, der sich für seine Jungen tödtet, ist ein Symbol des für unsere Sünden sterbenden Heilands gewesen, aber mit der Höllenfahrt hat er nichts zu thun. Ob der unerklärte Obertheil des zweiten Einsatzes gleich dem Untertheil einen Bezug auf die Kreuzigung hat, müssen wir dahin gestellt sein lassen, doch dürfen wir mit Sicherheit annehmen, dafs die dunkle Darstellung auch ein auf Christus bezügliches Symbol ist wie alle übrigen Darstellungen.

Die vier unteren Darstellungen, die schon wegen der gröfseren Dimensionen ihrer Figuren als die Hauptszenen anzusehen sind, bilden ein inhaltlich zusammenhängendes Ganze, denn sie vertreten vier bedeutsame Stufen in der Laufbahn des Erlösers, diejenigen, die unser Glaubensbekenntnifs bezeichnet mit den Worten: „Empfangen von dem heiligen Geist, gekreuzigt, niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage auferstanden von den Todten."

Den gleichen Kreis von vier Symbolen habe ich auf keinem anderen mittelalterlichen Werk bisher gefunden, obwohl Vierergruppen von Symbolen durchaus nicht selten sind. Z. B. sind oft Einhorn, Pelikan, Löwe und Phönix vereinigt oder auch Pelikan, Löwe, Moses mit der Schlange und das Opfer Isaaks u. a.[6]) Nirgends tritt wie am Lüneburger Leuchter der Gedanke hervor, dafs die Symbole gleichsam eine kurze Lebensgeschichte des Herrn vor Augen führen sollen.

Da nach mittelalterlicher Anschauung das Licht auf den Kirchenleuchtern Christus selbst verkörpert, der von sich gesagt hatte: „Ich bin das Licht der Welt", erscheint die Symbolik des Lüneburger Leuchterfufses für ein solches Geräth durchaus angemessen, aber an allen übrigen romanischen Leuchtern, die nicht nur ornamentalen, sondern auch figürlichen Schmuck haben, liegen ihm ganz andere Gedanken zu Grunde.[7]) Hier sollen nur die erhaltenen siebenarmigen Leuchter zum Vergleich herangezogen werden, deren ältester der des Essener Münsters ist.[8]) Er steht jetzt ebenso wie der Braunschweiger auf dem Chore, aber ursprünglich haben beide ihren Platz gehabt vor dem am Kopfende des Mittelschiffs stehenden Kreuzaltar, zwischen diesem Altar und dem Grabe der Kirchengründer. Während jedoch der Braunschweiger Leuchter vom Erbauer des Doms selbst errichtet ward, ist der Essener mehr als hundert Jahre nach dem Tode Altfrieds aufgestellt worden, als dieser schon kanonisirt war. Die Entstehungszeit des Essener Leuchters wird uns angezeigt durch die seinen untersten Knauf umziehende Inschrift: *Mahthilda abbatissa me fieri iussit et Christo consecravit*". Die hier genannte Mathilde ist vermuthlich die zweite Aebtissin des Namens, die dem Kloster von 973—1011 vorgestanden hat.

Aufser dem Essener Leuchter ist der Braunschweiger der einzige, der sich fest datiren läfst, weil wir seinen Stifter kennen; bei den übrigen können wir nur nach dem Stil ein Urtheil über die Entstehungszeit fällen. Reims besitzt von seinem siebenarmigen Leuchter nur noch ein Fragment des Fufses,[9]) dessen Ornamente und Figuren auf die Mitte des XII. Jahrh. weisen. Die anderen siebenarmigen Leuchter gehören erst dem XIII. Jahrh. an. Vollständig erhalten ist ein verhältnifsmäfsig niedriges und einfaches Exemplar in der Busdorf-

[6]) Vergl. diese Zeitschrift VIII. (1895) S. 169, 279.

[7]) Die beste Aufklärung über die Leuchtersymbolik danken wir Anton Springer »Ikonographische Studien: IV. Der Bilderschmuck an romanischen Leuchtern.« (Mittheilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V. 1860, S. 309 ff.)

[8]) Hauptabbildung Aus'm Weerth »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters« Taf.XXVIII. Vergl. Clemen »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« II, 7, S. 40.

[9]) Abb. z. B. *Catalogue officiel de l'Exposition rétrospective* 1900 p. 27; grofse Abbildung nach dem Gips: »*Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*« Taf. 10. Eine Beschreibung des Reimser Leuchters aus der Zeit, da er noch vollständig war, in G. Marlot »*Metropolis Remensis Historia*« (Insulis 1606) I. lib. III, Cap. VII.

kirche zu Paderborn[10]) und das überaus reiche Exemplar des Mailänder Doms,[11]) das auf einem seiner Knäufe die hl. drei Könige und die Madonna mit dem Kinde trägt und daher *albero della Vergine* genannt zu werden pflegt. Einen Schaft mit sieben Lichthaltern bewahrt noch die Kirche in Klosterneuburg bei Wien,[12]) den Fufs eines Leuchters ohne Obertheil der Veitsdom in Prag.[13])

Der Fufs des Essener Leuchters hat die Form eines auf vier Löwentatzen ruhenden niedrigen Schemels, dessen Oberfläche einer stumpfen Pyramide gleicht. Die Seiten sind verziert durch angenietete Löwenmasken und auf den Ecken safsen kleine Figuren, die bis auf eine abgebrochen sind. Die erhaltene ist halbnackt und hat auf einem menschlichen Körper einen gehörnten Thierkopf. Durch ein Spruchband in ihren Händen ist sie bezeichnet als *Aquilo;* die vier Figuren stellten demnach die Winde dar, die zugleich Vertreter der vier Himmelsrichtungen sind und an dieser Stätte andeuten sollen, dafs das den Herrn verkörpernde Licht die ganze Erde überstrahlt und alle Welt erleuchtet.

Der Paderborner Leuchter wird ebenfalls von Löwentatzen getragen, deren hier drei sind. Auf ihnen erhebt sich eine durchbrochene halbkugelförmige Glocke mit drei einander zugekehrten Thierpaaren in Rankenwerk. Raubthiere und Zweihufer sind friedlich gesellt, eine Andeutung des paradiesischen Zustands, den das „Licht der Welt“ herbeiführen wird, wie es z. B. in einigen von Springer bereits zur Erklärung der Leuchterbilder angezogenen Versen des Fulcoius Bellovacensis ausgesprochen wird:

Nascere lux mundi. Nox occide tetra profundi.
Pax erit in terris, quae tunc descendet ab astris.
Bos non draconem metuet, non agna leonem,
Agnis atque lupis, canibus concordia cervis
Tunc erit et nullum serpens spuet ille venenum.

Fulcoius hat mit diesen Versen nur eine Jesaiasstelle (Cap. XI) paraphrasirt, in der prophezeit ist, wie ein Blüthenreis aus der Wurzel Jesse aufspriefsen und welche Wirkung es ausüben wird. Die Wirkung erstreckt sich nicht nur auf das Verhältnifs der Thiere untereinander, sondern auch auf das Verhältnifs zwischen Thieren und Menschen, das geschildert wird mit den Worten (XI, 8): *Et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis, et in caverna reguli, qui ablactatus fuerit, manum suam mittet.* Mit Recht hat Springer diese Stelle ebenfalls für die Erklärung romanischer Leuchterbilder verwerthet. Einige kleine Altarleuchter zeigen nämlich einen Mann, reitend auf einem Drachen, dem er die Hand in den aufwärts gekehrten Rachen legt. Das gleiche Motiv kehrt am Prager Leuchterfufs wieder. Er hat als Träger drei den Kopf auf den Boden setzende Drachen, aber auf ihnen sind andere Drachen gelagert, die nackte männliche Figuren tragen und die Köpfe empor recken. Die Reiter halten auch hier je eine Hand in die Drachenmäuler, die andere in den Rachen eines höher gelagerten Löwen. Zwischen diesen Gruppen sitzen drei bekleidete Männer auf Ranken und als Stützpunkt ihrer Füfse dienen offene Drachenmäuler. Die Menschen äufsern in dieser gefährlichen Situation durchaus keine Furcht, sie blicken vertrauensvoll aufwärts, nach dem Lichte, von dem sie wissen, dafs es sie schützt und die Bestien ungefährlich macht. Die Darstellung entspricht also dem von Jesaias geschilderten Zustande, und es ist wahrscheinlich, dafs die Leuchterbildner gerade die citirte Jesaiasstelle im Sinne gehabt haben, die eine ganz wortgetreue Wiedergabe in der Plastik nicht zuliefs. Gerade bei der Schöpfung eines siebenarmigen Leuchters ist der Einflufs jener Jesaiasstelle um so leichter erklärlich, als dasselbe Kapitel geich zu Anfang auch die sieben Geister des Herrn schildert, auf die man die sieben Lichter des Leuchters zu beziehen pflegte.[14])

Der Reimser Leuchterfufs verkörpert in ähnlicher Weise wie der Prager die Wirkung des Lichtes. Auch hier erscheint der Drache als unschädliches Thier, auf dem Rücken hat er einen Reiter, der sich mit den Händen an den Flügeln festhält, oben auf der Krümme

[10]) Abb. Statz u. Ungewitter »Gothisches Musterbuch« Taf. 194; Ludorff »Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Paderborn« Taf. 95, 6, 7.

[11]) Abb. Didron »*Annales archéologiques*« XVII, 237, XIX, 64. Photographien: Alinari 14200, 14201; Brogi 10179.

[12]) Abb. »Mittheilungen der K. K. Kommission etc.« VI (1861) S. 332 ff.

[13]) Abb. Heider, Eitelberger und Hieser, »Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserhauses« I. (Stuttgart 1858) Taf. 35 S. 197 ff.

[14]) Vergl. »Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg«, Ausgabe von Straub und Keller S. 17.

des Schwanzes ragt eine männliche Figur empor, die nach hinten ein offenes Buch hält, sodafs ein höher sitzender Mann darin lesen kann. Wen diese Figuren darstellen sollen, ist schwer zu errathen, nur soviel ist klar, dafs es Menschen sind, die dank dem Lichte die wilden Bestien nicht mehr zu fürchten brauchen.



Fig. 2.

Der durchbrochene Einsatz, der in Reims aufser der einen Drachenfigur noch erhalten ist, zeigt innerhalb seiner Ranken unten zwei einander gegenüberstehende Kentauren, darüber zwei drachenartige Thiere mit Reitern, deren Gesichter manchen antiken Darstellungen des Pan ähneln, in denen das Thierische seiner Natur stark betont ist. Die letzten beiden Gruppen sollen hier vermuthlich wie auch sonst häufig die von ihren Leidenschaften hingerissenen Seelen symbolisiren,[15]) die Kentauren werden als Dämonen aufzufassen sein, das Ganze ist demnach eine Mahnung an den Beschauer, dafs er sich dem Lichte zuwende, das ihm zur Abwehr der finsteren Mächte helfen wird. Ist doch in einem Ambrosianischen Morgenhymnus,[16]) Christus als *lux ipse lucis et dies* bezeichnet, auch die Bitte enthalten:

Aufer tenebras mentium
Fuga catervas daemonum.

Der Fufs des Mailänder Leuchters hat vier Drachen und vier durchbrochene Einsätze, in die hier eine aufserordentlich reiche Figurenfülle hineinkomponirt ist. Jeder Einsatz zeigt zu oberst drei Thierkreisbilder, die einen ähnlichen Gedanken wie die Windgötter am Essener Leuchter zum Ausdruck bringen sollen. Unterhalb derselben befinden sich je zwei Gruppen, zwei Tugenden thronen über den zu Boden geworfenen Lastern; zuunterst folgen je zwei alttestamentliche Darstellungen, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, die Rückkehr der Taube Noahs zur Arche u. s. w. Zu diesem Figurenreichthum der Einsätze kommen noch die Gestalten in den Windungen der Drachenschwänze, die Personifikationen der Paradiesesströme, und jedesmal mit dem Rücken an sie angelehnt die Vertreterinnen von vier freien Künsten. Ob dem ganzen Kreise eine einheitliche Idee zu Grunde liegt, ob er eine symbolische Beziehung zu dem Geräth hat, das er schmückt, ist bisher nicht ergründet worden.

Die Vergleichung der Leuchterfüfse hat gezeigt, dafs der Lüneburger mit seinem Gedankeninhalt ganz vereinzelt steht. Was die Form anlangt, so stimmt er zwar in der Anlage mit dem Reimser und Mailänder Fufse überein, hat gleich ihnen durchbrochene Einsätze zwischen Drachen, aber im Einzelnen weicht er von jenen beiden erheblich ab. In Reims sowohl als auch in Mailand sind die Einsätze streng symmetrisch gegliedert, die stilisirten Ranken machen rechts und links von der Mittelachse völlig gleiche Windungen und

---

[15]) Vergl. Goldschmidt, »Der Albanipsalter in Hildesheim.« (Berlin 1895.) S. 53 ff.

[16]) Daniel »Thesaurus hymnologicus I.« (Halis 1841.) Nr. XIX, 5.

die eingefügten Figuren und Gruppen entsprechen einander genau. Solche Entsprechung der Figuren in der rechten und linken Hälfte war bei den Lüneburger Einsätzen schon durch die Wahl des Stoffes ausgeschlossen und das realistisch behandelte Laubwerk der Bäume fügte sich auch nicht dem Zwange der Symmetrie. Die freiere Behandlung, die den Hauptwerth auf den Inhalt legt, im Gegensatz zu den ornamentaler gehaltenen Werken der französischen und der norditalienischen Kirche, darf als charakteristisch gelten für das Erzeugnifs des niedersächsischen Bodens.

Die ergänzten Einsätze des Braunschweiger Leuchters lehnen sich formal eng an den des Reimser Fragments an, die Auswahl ihres figürlichen Schmuckes ist durch das Taufbecken des Hildesheimer Doms beeinflufst worden. Wie an diesem über jedem der Paradiesesströme eine der vier Kardinaltugenden, einer der vier grofsen Propheten und eins der Evangelistensymbole angeordnet ist,[17]) so hat man am Braunschweiger Leuchter, der die Evangelisten in den Emailbildern des einen Knaufs besafs, die vier Propheten, die Paradiesesflüsse und die vier Tugenden in die Einsätze vertheilt. Die Tugenden erscheinen reitend auf drachenartigen Thieren und sie sind jedesmal doppelt dargestellt, entsprechend den Drachenreitern des Reimser Einsatzes. Diese Konzession an das streng symmetrische Prinzip des französischen Werkes wirkt wenig günstig, ich möchte aber auch bezweifeln, dafs ursprünglich der Schmuck des Braunschweiger Leuchters übereingestimmt hat mit dem Schmuck des Hildesheimer Taufbeckens. Viel wahrscheinlicher ist, dafs die Braunschweiger Einsätze den Lüneburgern ähnlich gewesen sind, da die konstruktiven Glieder der beiden Leuchterfüfse die gröfste Verwandtschaft zeigen.

Im Gegensatz zu den stark gebogenen Drachenfiguren des Prager und Mailänder Fufses sind die des Braunschweiger und Lüneburger gradlinig und steil aufgerichtet. Diese Eigenschaft theilen sie zwar mit dem Reimser Drachen, von dem sie sich aber sonst stark unterscheiden. Er hat gleich den Drachen in Mailand und Prag einen zackigen Rückenkamm, der in Braunschweig und Lüneburg fehlt, er trägt einen Reiter und eine sehr reich mit Figuren ausgestattete Schwanzschlinge, die in Lüneburg und Braunschweig viel einfacher gehalten ist.

Kopf und Füfse der Drachen sind in Prag direkt auf den Boden gesetzt, in Rheims und Mailand auf umgestülpte flache Schalen, die zugleich je zwei kleine Löwen tragen. Diese greifen die Drachen an und werden ihrerseits von den Drachen gefafst. Ganz anders ist in Braunschweig und Lüneburg die Funktion der Löwen, die fest auf dem Boden ruhen und dem Ganzen als Grundlage dienen. Damit hängt es zusammen, dafs die Löwen hier gröfser und stattlicher sind. Stilistisch stimmen die Löwen des Braunschweiger Leuchters, wie Pfeifer beobachtet hat, mit dem Burglöwen überein und diese Uebereinstimmung haben die Löwen des Lüneburger Leuchters in noch höherem Grade. Da keiner der übrigen Leuchter gleichartige Löwen hat, ist es undenkbar, dafs der Braunschweiger und der Lüneburger Leuchter unabhängig von einander entstanden sind.

Auf die Frage, welcher der beiden Leuchter der ältere ist, mufs uns ihr Obertheil Antwort geben. Der des Lüneburgers ist aufserordentlich einfach gestaltet; sein Schaft und ebenso seine Arme bestehen aus glatten runden Röhren und zur Gliederung sind nur Blätter, keine Knäufe verwandt wie anderswo. Am Braunschweiger Leuchter sind Schaft und Arme so profilirt, dafs ihr Durchschnitt die Form des Vierpasses hat. Der Mailänder Leuchter hat ein noch reicheres Profil, sein Schaft setzt sich zusammen aus einer grofsen Zahl von dickeren und dünneren Rundstäben. Die Schafte des Essener und Klosterneuburger Leuchters sind polygonal und durchbrochen gearbeitet. Der Paderborner hat wieder einen glatten röhrenförmigen Schaft.

Aus der Bildung der Schafte läfst sich kein Urtheil gewinnen über das Altersverhältnifs der Leuchter untereinander, wohl aber aus dem Aufbau und den Proportionen. Vergleichen wir die Leuchter darauf hin, so zeigt sich, dafs der Lüneburger dem Essener am nächsten steht und dafs diese beiden allein noch in Uebereinstimmung sind mit dem alten Ausstattungsstück des jüdischen Tempels, das Titus bei der Eroberung Jerusalems erbeutet und nach Rom geführt hatte.[18]) Das war zwar

[17]) Siehe diese Zeitschrift XIII (1901) S. 129 ff.

[18]) Vergl. über die Geschichte des jüdischen Leuch-

nicht mehr der Leuchter, den die Arbeiter des Moses angefertigt hatten, denn er war durch die Assyrer nach Babylon geschleppt und nicht zurückgekehrt. Auch die zweite Auflage des Leuchters, die Zorobabel bei der Neubesiedelung Jerusalems und dem Wiederaufbau des Tempels hergestellt hatte, war zu Grunde gegangen im Kriege mit Antiochus Epiphanes; erst die dritte Auflage, auf Geheifs des Judas Makkabaeus entstanden, hatte sich bis zur Zeit des Titus erhalten. Nachdem der Leuchter in seinem Triumphzuge den Römern gezeigt war, blieb er in dem von Vespasian gegründeten Tempel des Friedens aufbewahrt, später scheint er in den Lateranensischen Palast gekommen zu sein. Im Jahre 455 entführten ihn die Vandalen unter Genserich nach Karthago, von wo er, als Belisar die Stadt eingenommen hatte, nach Konstantinopel kam, aber Justinian schickte ihn nach Jerusalem zurück. Dort mag er im Anfang des VII. Jahrh. den Persern in die Hände gefallen sein.

Bekanntlich ist der Leuchter auf einem der Reliefs im Durchgang des Titusbogens abgebildet worden, aber in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung hat man ihn auch sonst häufig dargestellt, da er die Geltung eines jüdischen und jüdisch-christlichen Symbols erlangt hatte. Er kommt vor auf Goldgläsern, Gemmen, Lampen, auf Grabplatten, Sarkophagen, an den Wänden von Katakomben und selbst in Kirchen.[19]) Da es seit dem IV. Jahrh. mehr und mehr Brauch wurde, die heiligen Bücher zu illustriren, mufsten auch die Miniaturmaler den siebenarmigen Leuchter darstellen. Unter den erhaltenen Miniaturen, die ihn zeigen, ist zwar keine, die älter wäre als das VII. Jahrh., aber es läfst sich mit Sicherheit erweisen, dafs die Vorlagen der betreffenden Bilder in die Zeit zurückreichen, wo der Leuchter selbst noch in Rom oder Konstantinopel vorhanden gewesen ist.

Aus dem XI. und XII. Jahrh. liegen uns mehrere Vertreter einer griechischen illustrirten Oktateuchredaktion vor, die mindestens schon in Justinians Zeit bestanden haben mufs, denn damals ward sie benutzt zur Illustration der Topographie des Kosmas.[20]) Unter den Miniaturen, die in die Topographie herübergenommen wurden, ist just auch das Bild des siebenarmigen Leuchters. Die älteste Kosmashandschrift, die dasselbe enthält, stammt aus dem VII. Jahrh.[21])

Die Bilder des im Jahr 716 von Abt Ceolfrid nach Rom gebrachten codex Amiatinus der Laurentiana, auf denen auch der siebenarmige Leuchter zu finden ist,[22]) sind abhängig von der durch Cassiodor dem Kloster Vivarium geschenkten Bibel.[23]) Der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, für dessen Illustrationen, wo es irgend anging, alte Muster aufgesucht wurden, bietet an mehreren Stellen ein Bild des siebenarmigen Leuchters.[24])

In all den aufgezählten Miniaturen ist die Form des Leuchters dieselbe wie im Relief des Titusbogens und auf den anderen frühchristlichen Denkmälern.[25]) Stets kommt die Breite der ausgespannten Leuchterarme annähernd der Höhe gleich. Die Arme bilden überall einfache Bogenlinien und erreichen sämmtlich die volle Höhe des Schaftes, sodafs die sieben Lichter in eine Linie zu stehen kommen.

Die Gleichheit der Leuchter in den verschiedenen Miniaturen hat ihren Grund in dem Festhalten an der Tradition, sie läfst sich keineswegs erklären aus der im Exodus gegebenen Vorschrift über den Leuchter. Dort wird Cap. 37, 17 ff. von den Armen nur gesagt, dafs je zwei und zwei an korrespondirenden Stel-

ters Reland »*De spoliis templi Hiersolymitani in arcu Titiano*« (Traj. ad Rhenum 1746); Sal. Reinach, »*L'arc de Titus.*« (Paris 1890.) S. 22.

[19]) Vergl. Kraus »Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer« II, 296; Vigouroux »*Dictionnaire de la Bible*« II, 548.

[20]) Vergl. »Byzantinische Zeitschrift« X (1900) S. 3 f.

[21]) Vergl. Krumbacher »Gesch. der byzant. Litteratur« S. 412.

[22]) Abb. Garrucci »*Storia dell' arte cristiana*« III, Taf. 126.

[23]) Vergl. Kraus »Gesch der christl. Kunst« I, S. 469.

[24]) In der Ausgabe von Straub und Keller Taf. XV, XV bis, XXI, XXII.

[25]) Das einzige mir bekannte Miniaturbild eines siebenarmigen Leuchters, dessen Arme nicht zur Höhe des Schaftes ansteigen, sondern horizontal ausgebreitet sind, findet sich in einer von Strzygowski »Der Bilderkreis des griech. Physiologus« (Leipzig 1899) Taf. XVIII ff. veröffentlichten Kosmashandschrift. Diese weicht völlig ab von allen anderen illustrirten Kosmashandschriften, sie hat nur eigenartige symbolische Bilder und deren mittelalterlicher Erfinder hat die echte Form des jüdischen Leuchters nicht mehr gekannt.

len aus dem Schafte herauswachsen sollen,[26]) über ihre Linienführung, über ihre Höhe ist nichts bemerkt. So sind denn auch die ehernen Leuchter des Mittelalters, obgleich die Verfertiger jene Exodusstelle gekannt haben und deren Anweisungen, die sich als Gottes eigene Wünsche gaben, gewifs befolgen wollten, recht verschieden ausgefallen.

Nur die Meister des Essener und Lüneburger Leuchters haben den durch die Miniaturen überlieferten Typus bewahrt, die übrigen haben freiere Gebilde geschaffen, wie ihr Schönheitsgefühl es ihnen gebot. Am Braunschweiger Leuchter bekamen die Arme, wo sie sich dem Schafte nähern, eine Biegung nach unten, sodafs je zwei Arme die Linie eines mit der Spitze abwärts gekehrten Eselsrückens bilden. Die Biegung ist am Mailänder Leuchter erheblich stärker und am Klosterneuburger ist die Linie der Arme mehrfach geschwungen und geknickt. Im Verhältnifs zum Essener und Lüneburger ist der Braunschweiger Leuchter schlanker, sein Schaft unterhalb des ersten Armansatzes ist um ein Glied erhöht. Die Köpfe seiner Arme weisen bereits eine merkliche Abstufung auf und haben nicht mehr die gleiche Höhe wie der Schaft, am Mailänder und Klosterneuburger steigen die Arme nur ganz wenig an und sind fast wagerecht ausgestreckt.

Die Kenntnifs der Formenentwicklung führt zu dem Schlusse, dafs der Braunschweiger Leuchter jünger ist als der Lüneburger. Auch an diesen hat sich die Legende geknüpft, dafs er von Heinrich dem Löwen aus dem heiligen Lande mitgebracht sei; beglaubigt ist nur, dafs der Leuchter neben der Fürstengruft der Michaeliskirche gestanden hat und an den Gedächtnifstagen der dort begrabenen Mitglieder des Welfenhauses angezündet wurde.[27]) Die Gruft barg auch einen Sohn Heinrichs des Löwen, den auf den Namen des Vaters getauften Sprösling seiner ersten Ehe, der 1167 durch einen Sturz ums Leben kam, als die Familie gerade in Lüneburg weilte,[28]) Für seine Seelenmessen stiftete Heinrich der Löwe dem Michaeliskloster die sog. Abtsmühle und es ist höchst wahrscheinlich, dafs der Vater am Grabe des Kindes den siebenarmigen Leuchter errichtet hat, dessen reicher ausgestattetes Gegenstück er etwa 25 Jahre später neben seiner eigenen Ruhestätte aufstellen liefs.

Wie oben bemerkt wurde, entsprechen die ergänzten Einsätze des Braunschweiger Leuchterfufses schwerlich den ursprünglichen, dagegen haben die Ergänzer bei der Stoffwahl für die Emailbilder des einen Knaufes offenbar das Richtige getroffen.

Fig. 3.

Der untere der beiden mit Email geschmückten Knäufe hatte nur einige der Ornamentbänder verloren, die zwischen die vier gröfseren kreisrunden Platten eingelassen sind, diese Platten selbst sind erhalten geblieben und zwar tragen dieselben die Bilder der vier Evangelisten. Der obere Knauf hatte statt der runden Platten rautenförmige besessen, die sämmtlich zu Grunde gegangen sind. Angeregt durch den Schmuck des Essener Leuchterfufses hat man die neuen Emails mit den Brustbildern der vier Winde ausgestattet. Die Richtigkeit dieser Wahl wird bestätigt durch das in Fig. 3 abgebildete Emailplättchen, das im Jahre 1896 aus dem Kunsthandel für das Kestner-Museum in Hannover erworben wurde.

Das hannoversche Plättchen hat im Rande einen grünen Emailstreifen, seine Mittelfläche ist mit blauem Schmelz gefüllt und von diesem Grunde hebt sich im Metall ausgespart das Brustbild eines nackten geflügelten Jünglings ab, der das Antlitz aufwärts wendet und mit vollen Backen Wind ausbläfst. Sein Kopf ist bedeckt mit einer cerevisartigen Mütze, wie sie in manchen rheinischen Emails für Könige und Königinnen[29]) sowie für Personifikationen der

[26]) Abgewichen ist von dieser Forderung der Paderborner Leuchter, denn bei ihm kommen nur zwei Arme aus dem Schafte selbst und aus jedem derselben gehen zwei Nebenarme hervor.

[27]) Vergl. Gebhardi a. a. O. S. 23. Die Aufstellung des Leuchters in der Zeit vor 1792 veranschaulicht eine alte Zeichnung, reproducirt in »Die Alterthümer der Stadt Lüneburg« (Lüneburg 1854) Taf. 9.

[28]) Vergl. Steinmann »Grabstätten der Welfen« (Braunschweig 1885.) S. 80 ff.

[29]) Z. B. an dem für Reliquien Heinrichs II., des Heiligen, geschaffenen Behälter im Louvre, Didron *»Annales archéolog.«* XVIII, (1858) S. 154.

Kirche und der christlichen Tugenden[30]) verwandt ist. Von ihnen scheint sie hier auf die Personifikation des Windes übertragen zu sein.

Die rautenförmige Gestalt des Plättchens und seine Wölbung der vertikalen Mittelaxe zu lassen darauf schliefsen, dafs es an einem Knaufe gleich denen des Braunschweiger Leuchters gesessen hat. Von diesem selbst stammt das Plättchen nicht, denn seine Dimensionen — 55 *mm* × 45 *mm* — sind weit geringer als die der dortigen Rautenfelder und sein Email hat andere Farbentöne als die in Braunschweig erhaltenen Emails, aber das Plättchen bezeugt, dafs Windgötter in Emaildarstellung auch sonst an romanischen Leuchtern vorgekommen sind[31]) und durch solche Parallele wird die Ergänzung an dem Braunschweiger gerechtfertigt.

Hannover. Hans Graeven.

[30]) Vergl. z. B. die beiden halbkreisförmigen Platten der ehemaligen Sammlung Spitzer, »*Colection Spitzer, Émaux*« Nr. 4, 7.

[31]) Während des Druckes geht mir durch die Güte des Herrn Neubauer in Bamberg eine Skizze und eine ausführliche Beschreibung des im Bamberger Dom aufbewahrten Osterleuchters zu, von dem Sighart »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« S. 195 kurz erwähnt hat, dafs er Emailschmuck trägt. In einem seiner Knäufe befinden sich heute noch vier rautenförmige Emailplättchen mit Ornamenten, aus einem anderen Knauf sind vier gleichförmige Plättchen verloren gegangen. Vielleicht ist das hannoversche eines derselben, denn dessen Gröfse scheint dieselbe zu sein wie die der leeren Rautenfelder am Bamberger Leuchterknauf, soweit die Skizze ein Urtheil zuläfst. Genaue Mafsangaben fehlen mir noch, aber auch die vollständige Uebereinstimmung der Mafse würde die Zugehörigkeit des hannoverschen Plättchens zum Bamberger Leuchter noch nicht beweisen; um Sicherheit darüber zu erlangen, müfsten auch Farbe und Struktur der Emails verglichen werden.

Zur Geschichte der Thiersymbolik in der Kunst des Abendlandes.

III. (Schlufs von Bd. XIV, Sp. 275—286.)



as Mittelalter behandelte die Thierwelt drittens in symbolischer Art. Den ganzen Schatz alter Sinnbilder fafste in karolingischer Zeit ein Mönch in ein Lexikon zusammen, dem er den Titel: Clavis „Schlüssel" gab. So hatte bereits um 300 der hl. Melito, Bischof von Sardes, ein ähnliches Buch genannt. Vielleicht hat der Schreiber dasselbe benutzt und erweitert. Kardinal Pitra gab jenen mittelalterlichen „Schlüssel" heraus zuerst in einer weitern, dann in einer ältern kürzern Fassung und schrieb sie dem Melito zu.[28]) Die Symbolik dieses Werkes stützt sich auf die Hl. Schrift und die hl. Väter, die Antike und die gesunde Vernunft, unterscheidet sich aber von jener rebusartigen der genannten Psalterien auf das vortheilhafteste. Doch geht sie weit, indem z. B. viele Stellen der Hl. Schrift über die Vögel herbeigezogen und der mystische Sinn derselben in's Auge gefafst wird. Dadurch kommt der Verfasser dazu, auszuführen, Vögel seien Sinnbilder Christi, der Engel, der Teufel, des Judenlandes, der Seelen, die nach dem Himmlischen streben, und derjenigen, die sich hoffärtig erheben, endlich der Väter des N. Bundes. Er wollte eben in kurzen Notizen zusammenstellen, wie die Hl. Schriften und deren Erklärer die Dinge der Welt, alles Sichtbare am Himmel und auf Erden mystisch gedeutet und auf Gott bezogen hätten.

Oft bleibt er sehr kurz. So sagt er zum Worte Pelikan nur: „Der Pelikan ist Christus im Leiden", dann führt er die Stelle an: „Ich bin ähnlich geworden dem Pelikane der Wüste." (Ps. 101, 7.) Den Phoenix nennt er nicht einmal. Schafe sind nach ihm Sinnbilder Christi und der Märtyrer, aber auch der Bösen (weil sie wie Schafe in die Hölle gestellt sind und der Tod sie abweiden wird. (Ps. 48, 15), der Auserwählten aus den Juden und der unschuldigen Seelen. Zwei Schafe oder Lämmer

[28]) »Spicilegium Solesmense« II, 1 s.; III, 1 s. Der kürzere Text aus einem Codex Claremontanus des X. Jahrh. von Pitra, herausgegeben in den »Analecta sacra«. II. Vergl. Migne, Pat. gr. V, 1198 s.

sinnbilden das beschauliche und thätige Leben, die beiden Gebote der Liebe und das Volk der Heiden, sieben Schafe und Lämmer die Menge der Auserwählten.[24])

Der Schafstall ist die Kirche. Dagegen weist ein Hirt nicht nur auf Christus hin und auf die Apostel, sondern auch auf schlechte Priester, sogar auf den Antichrist.[25])

Eine so vielseitige und unbestimmte Symbolik war für die bildende Kunst kaum benutzbar, sie hätte Verwirrung angerichtet, weil man ja in manchen Fällen nicht ersehen konnte, wie die Sache zu deuten sei, ob nach der guten oder bösen Seite hin. Dafs sie nicht ohne Einflufs geblieben ist, beweist der Albanispalter. In ihm findet man zwei Reiter gemalt und unter ihnen als Randbemerkung eine lange Auseinandersetzung, welche erklärt: „Der leibliche Kampf der beiden Krieger, den wir vor uns sehen, soll uns erinnern an den geistigen Kampf, den wir beständig gegen das Böse zu führen haben. Zu den Erscheinungen, die wir leiblich (corporaliter) an ihnen wahrnehmen, sollen wir die geistig (spiritualiter) entsprechenden in uns aufsuchen und beherzigen."[26])

Martin wird also doch Recht haben,[27]) wenn er unter Hinweisung auf Stellen der hl. Väter ausführt, die prachtvolle Jagdszene, welche der Mönch Hugo 1228 für ein Reliquiar der Abtei Oignies im Hennegau in Metall fertigte, habe einen tiefern symbolischen Sinn. Die Jäger mit ihren Hunden, welche in dem Rankenwerk den Hirschen nachstellen, sollten den Beschauer daran erinnern, dafs auch er ein gehetztes Wild sei. Freilich ist eine solche Symbolik nur dann möglich, wenn man die Jagd, wie dies damals der Fall war, mit solchem Aufwand von Pracht und Förmlichkeit übte und der Sinn der Beschauer voll Glaube fest auf das Höhere gerichtet blieb. Trotzdem giebt es viele Jagdszenen, die nur beabsichtigen, eine damals so leidenschaftlich betriebene Liebhaberei vor Augen treten lassen, an sie zu erinnern. So sieht man auf dem Grabstein des 1303 verstorbenen Grafen Chasseconne unter den Füfsen des Verstorbenen zwei Jagdhunde, welche den Hasen nachstürmen, und in seiner Hand einen Falken.[28])

Maximilian von Oesterreich aber liess sich mit seiner Gemahlin auf seinem grofsen Siegel darstellen von Jagdhunden begleitet, die man übrigens auch sonst, besonders auf Grabsteinen, oft zu Füfsen vornehmer Herren und Damen anbrachte. Ob sie stets Sinnbilder der Treue sind oder nur daran erinnern, dafs man die Bestatteten im Leben am liebsten in ihrer Rüstung, in prachtvollen Gewändern und mit ihren Jagdhunden sah?

Der Erklärer mufs sich vor einem unzählige Male begangenen logischen Fehler hüten. Man stellte nämlich nur zu oft den Syllogismus auf: „Dieses oder jenes Buch der Hl. Schrift, dieser oder jener Kirchenvater hat diesen Gegenstand, dieses Thier so gedeutet. Nun finden wir es auf diesem christlichen Kunstdenkmal. Also hat es diese Bedeutung." Der Schlufs wäre nur dann richtig, wenn die Hl. Schrift sagte: „Dieses Thier bedeutet immer und überall nur dies." Mafs nun ein Schriftsteller im Morgenlande und in einem längst verflossenen Jahrhundert einem Gegenstande in einem geistreichen Zwischensatze eine symbolische Bedeutung bei, folgt daraus, dafs wir denselben immer so auffassen müssen? Kann denn ein Löwe nur wegen seiner natürlichen Kraft und Schönheit abgebildet sein? Wozu man kommt, wenn der Versuch gemacht wird, jedem Einfall alter Steinmetzen eine geistreiche Erklärung zu geben, beweisen die drei Hasen im Kreuzgange des Domes zu Paderborn. Ein wackerer Handwerksmeister zeichnete um 1500 drei mit den Ohren aneinander gewachsene Hasen in einen Kreis. Statt des Mafswerks sollten sie ein Fenster füllen. Weil die Ohren ein Dreieck bilden und weil sie zusammen gehören, sollen sie ein mittelalterliches Symbol des höchsten Geheimnisses der Gottheit sein![29])

Im XI. und XII. Jahrh. gewinnt eine neue Symbolik weite Verbreitung in den Werken der Kunst. Entwickelte die ältere sich hauptsächlich aus Texten der Hl. Schrift und aus einigen Sagen des Alterthums, so stützte sich diese neue auf den Physiologus, das Thierbuch (Be-

[24]) Pitra »Spicilegium« III, 26 s.

[25]) L. c. 43.

[26]) Goldschmidt a. a. O. S. 47 f.

[27]) »Mélanges« I, 118 s. pl. 23. Vergl. die symbolische Deutung der Jagd bei Herrad und Otte »Kunst-Archäologie«. 5. Aufl. I, 493.

[28]) Cahier »Curiosités« 299.

[29]) »Organ für christl. Kunst«, Köln. XXII. (1872.) 241 f.; Detzel »Christliche Ikonographie«. Freiburg. Herder (1894) I, 38.

stiaire), dessen Geschichte darum hier näher darzulegen ist.

Lauchert hat in seiner gründlichen „Geschichte des Physiologus" nachgewiesen, dafs „der Physiologus" „der Naturkundige", auf dessen Ausprüche sich das Buch gründet, wohl eher Aristoteles sein mag als Salomon.

Mit Recht oder Unrecht schrieb man dem grofsen Philosophen eine Abhandlung über Thiere, Pflanzen und Steine zu, welcher ein von den Irrlehren der Gnostiker, stark beeinflufster Theologe[30]) symbolische Erklärungen beifügte, wodurch er das Thun einer Anzahl besonders im Morgenland lebender Thiere auf Christus, die Kirche und deren Mitglieder anwendete. Der Bearbeiter mufs in Alexandrien gelebt haben, war aber weder Tatian oder Origines, noch weniger Epiphanius, Basilius oder Chrysostomus, denen einzelne Handschriften die Abfassung zuschreiben. Die Zeit der Entstehung wäre nach Lauchert: „Das erste Drittel des II. Jahrh.";[31]) doch würde man mit Kraus lieber erst das IV. Jahrh. annehmen, wenn nicht Origines das Buch schon vielfach benutzt und sogar citirt hätte. Freilich lag es ihm nicht in einer der heute noch erhaltenen Fassungen vor; es ist nämlich vielfach verändert, vermehrt, abgekürzt und in andere Ordnung gebracht worden. Lauchert berichtet über die theilweisen, bereits im V. Jahrh. veranstalteten Uebersetzungen ins Aethiopische, Armenische, Syrische und Arabische. Das Buch erfreute sich also „schon im christlichen Alterthum einer fast beispiellosen Verbreitung". Aus dem Morgenlande kam es im 4. oder 5. Jahrh. ins Abendland, wo es wahrscheinlich vor 431 eine unter dem Namen des hl. Ambrosius in Umlauf gesetzte Uebersetzung fand. Die Handschriften bieten nun aber in ihren Texten so grofse Verschiedenheiten, dafs der ersten eine zweite, vielleicht eine dritte Uebersetzung gefolgt sein dürfte.

Im Verzeichnifs verbotener Bücher, das dem Papste Gelasius zugeschrieben wird, finden wir den Physiologus zwischen andern Apokryphen.[32]) Mit ihnen erhielt er sich trotz des Verbotes. Später gewann er neue Freunde, durch die er um das Jahr 800 ins Angelsächsische, im XI. Jahrh. zweimal ins Deutsche, vom XII. bis XIII. dreimal ins Französische, im XIII. ins Englische und Isländische übertragen ward.

Bischof Theobald, ehedem vielleicht Abt von Montecassino, brachte einen Theil desselben im Beginne des XI. Jahrh. in eine poetische Form, die oft dem Bischofe Hildebert von Le Mans († 1134) zugeschrieben wird.[33])

In der ältern geistlichen Litteratur wird der Physiologus trotzdem nur spärlich benutzt; in der deutschen religiösen Dichtung der ältern Zeit läfst sich ein sicher auf ihn zurückgehender Vergleich vor dem XII. Jahrh. nicht finden. Später aber wird er fleifsig verwerthet, weil er die Symbolik im Sinne des Mittelalters förderte und unter manchen, unserer Zeit wenig zusagenden Dingen andere bringt, die bis heute der Werthschätzung sich erfreuen. Während der Clavis über den **Pelikan** nur in einer Zeile berichtet, verbreitet sich der Physiologus über denselben also:

„Der Pelikan liebt seine Jungen aufserordentlich. Wenn er solche hervorgebracht hat und diese zu wachsen anfangen, schlagen sie ihren Eltern in's Gesicht. Die Alten schlagen sie wieder und tödten die Jungen. Am dritten Tage beifst die Mutter in ihre Brust, öffnet ihre Seiten, neigt sich über die todten Jungen, vergiefst ihr Blut über ihre Sprößlinge und erweckt sie durch dies Blut von den Todten. So sagt unser Herr Jesus Christus durch den Propheten Isaias (1, 2): „Söhne habe ich gezeugt und erhöht, sie aber haben mich verachtet." Der Schöpfer und Urheber aller Dinge, der allmächtige Gott, hat uns nämlich gemacht, und, da wir nicht waren, bewirkte er, dafs wir wurden. Wir aber zogen vor, dem Geschöpfe zu dienen statt dem Schöpfer. Darum stieg unser Herr Jesus Christus hinan an's Kreuz, und da

---

[30]) Pitra »Specilegium Solesmense« III. pag. LXVII s.; Lauchert 47 f., 54.

[31]) Lauchert S. 42 Anm., 65; Kraus »Geschichte der christlichen Kunst« I, 107.

[32]) Der Text lautet in der Decretalis de recipiendis et non recipiendis libris, qui scriptus est a Gelasio. papa cum LXX viris eruditissimis episcopis in sede apostolica urbis Romae (anno 495—496) bei Thiel »Epistolae Romanorum Pontificum genuinae«, Braunsbergae, Peter (1868) I, 466: „Liber Physiologus ab haereticis conscriptus et beati Ambrosii nomine praesignatus". Ueber die Gründe gegen dessen Echtheit vergl. Grisar in der „Zeitschrift für katholische Theologie", XII (1888) 503; Koch »Der hl. Faustus, Bischof von Riez«, Stuttgart, Roth (1895) S. 58 f.; Zaccaria »Storia polemica delle prohibizione de libri«, Roma (1777) p. 33 s.

[33]) Migne, Pat. lat. CLXXI, 1217 s. Hildeberti Cenomanensis episcopi Physiologus. Vergl. Lauchert 97 f.

seine Seite verwundet ward, flofs Blut und Wasser hervor zu unserm Heil und ewigen Leben."[34])

In der altchristlichen Kunst fanden wir den Phönix mit der Palme verbunden als Sinnbild der Unsterblichkeit und der Auferstehung der Leiber. Im Clavis sucht man ihn vergebens. Das Thierbuch sagt:[35])

„Der Phoenix ist ein Bild unseres Herrn Jesus Christus, der in seinem Evangelium spricht: „Ich habe Macht, mein Leben hinzugeben, und ich habe Macht, es wiederum zu nehmen." Joh. 10, 18. Es lebt in den Ländern Indiens ein Vogel, der Phoenix heifst. Von ihm lehrt der Physiologus, dafs er nach Vollendung von fünfhundert Jahren seines Lebens in die Wälder des Libanon hineingeht und beide Flügel mit verschiedenen Wohlgerüchen füllt. Er meldet dies durch verschiedene Zeichen dem Priester der Stadt Heliopolis im Monate März oder April. Ist dies nun dem Priester kund gethan, so geht dieser hin, um auf einen Altar Reisigbündel zu legen. Wenn dann jener Vogel anlangt, begibt derselbe sich in die Stadt Heliopolis. Dort fliegt er um jenen Altar, hüllt er sich in das Reisig, zündet mit den Wohlgerüchen sich selbst ein Feuer an und verbrennt sich. Am folgenden Tage kommt der Priester, sieht das Holz verbrannt, welches er auf den Altar gelegt hatte, und sucht sorgfältig nach, bis er einen kleinen, überaus wohlriechenden Wurm findet. Am zweiten Tage entdeckt er bereits das Gebilde eines kleinen Vogels, am dritten Tage einen vollständig ausgebildeten, erwachsenen Phönix. Dieser fliegt und eilt zurück zu seiner frühern Heimath. Vermag in dieser Art ein solcher Vogel sich selbst zu tödten und sich selbst wiederum zu beleben, wie dürfen thörichte Leute sich an dem Worte unseres Herrn Jesu Christi ärgern, der Macht hatte, sein Leben hinzugeben, und wiederum Macht hatte, es zu nehmen? So ist also der Phönix ein Bild unseres Erlösers. Als dieser von seinem heiligen Himmel niederstieg, füllte er seine beiden Flügel, d. h. das Alte und Neue Testament mit dem süfsesten Wohlgeruch."

Das altchristliche Bild des Phönix hat eine neue Gestalt erhalten. Die Palme verschwand. An ihre Stelle tritt ein Altar, auf dem der Vogel verbrennt, der nicht mehr ein Symbol der Auferstehung für jeden Todten, sondern nur für Christus ist. Einen gemüthlicheren Charakter zeigt das Kapitel vom Fuchs.[36])

„Der Fuchs ist ein schlaues, sehr listiges und kluges Thier. Wenn er hungert und nichts zum Fressen findet, sucht er einen Ort, an dem die Erde roth ist, und wälzt sich über dieselbe, dafs er wie vom Blute über und über geröthet erscheint. Dann wirft er sich auf den Boden hin, streckt sich wie todt aus, bläht sich auf und hält den Athem an. Sehen dann verschiedene Vögel, dafs er so aufgebläht und wie blutig ausgestreckt liegt, so glauben sie, er sei todt. Sie fliegen herab, setzen sich auf ihn, sein Fleisch zu verzehren. Er aber ergreift und verschlingt sie. Dieser Fuchs ist ein Sinnbild des Teufels; denn vor allen, die nach dem Fleische leben, stellt er sich, als sei er todt, bis er sie in seinem Rachen hat."

Ueber das Einhorn und den Löwen brauchen wir hier nicht weiter zu reden, da in dieser Zeitschrift die Erklärung des Physiologus über sie hinlänglich dargethan ward.[37])

Zu jedem Kapitel des Physiologus gehört der Vollständigkeit wegen eine erste Illustration, worin das Thier erscheint, und eine zweite mit dessen Gegenbild oder dessen Gegenbildern. Wir finden in dem von Strzygowski herausgegebenen griechischen Physiologus von Smyrna aus der Zeit um 1100[38]) bei dem Einhorn das Bild der Verkündigung, beim Phönix den hl. Ignatius von Antiochia im Gebete, beim Fuchs Salomon und Füchse, die dessen Weinberg verwüsten.

Französische Thierbücher[39]) zeigen beim Pelikan in einem Rahmen den Gekreuzigten mit dessen Seitenwunde und die Erlösung der Seelen aus der Vorhölle, beim Phönix den Tod Christi, seine Auferstehung oder Himmelfahrt und wiederum die Erlösung der Altväter aus der Vorhölle sowie das hl. Mefsopfer,[40]) beim Fuchs ein Liebespaar musicirend und tanzend, neben ihm aber den Rachen der Hölle und als Gegensatz Franziskaner, die von Gott im Himmel für ihre Entsagung belohnt werden.[41]) Trotz aller Verschiedenheit der Bilder in den griechischen und lateinischen Thierbüchern, dürften doch beide wenigstens theilweise auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die freilich stark umgemodelt und verändert wurde. Während in den griechischen Bildern das Alte Testament sowie das Leben Jesu und der Heiligen ausgiebig benutzt sind, verwerthen die französischen wenige Szenen aus Christi Leben, legen dagegen das Hauptgewicht auf die Predigten der Bettel-

[34]) Cahier »Mélanges« 137 s.

[35]) L. c. 183 s. Im obigen Text sind einige unwesentliche Sachen ausgelassen.

[36]) L. c. 208 s.

[37]) VI (1893) 148; VIII (1895) 174.

[38]) »Der Bilderkreis des griechischen Physiologus«, Leipzig, Teubner (1899).

[39]) Cahier, »Mélanges« II pl. 28.

[40]) L. c. II pl. 29, 30.

[41]) L. c. II pl. 30.

mönche, auf Schilderung sittlicher Mängel des Mittelalters und auf die ewigen Strafen. Aber der alte Kern schimmert doch noch durch, z. B. in den Bildern des Fuchses, der sich todt stellt in der Smyrnaer Handschrift und in einer französischen,[42]) ebenso in denen des Einhornes.[43])

Auffallend ist vor allem, dafs in jener griechischen Ausgabe und in einer französischen beim Wildesel, ohne dafs der jetzige Text es verlangt, der Sturz der Engel gemalt ist.[44]) Doch sind wesentliche Unterschiede nicht selten. Beim Elephanten, einem Symbol Christi, weil er Schlangen zertritt, steht in der Handschrift von Smyrna ein Bild des Heilandes, der die Gerechten aus der Vorhölle erlöst, in französischen Miniaturen dagegen ein Bild des Sündenfalles und des Gekreuzigten.[45]) Bei der Turteltaube, die in der Wüste lebt und ihrem Gefährten, wenn ein Habicht denselben tödtete, Treue bewahrt, bringt der griechische Physiologus ein Bild der Verklärung, der französische eine Darstellung des von frommen Seelen angebeteten leidenden Heilandes.[46])

Doch es führt zu weit, auf Einzelnheiten der Thierbücher einzugehen. Kommt es überdies hier ja nur darauf an, den allgemeinen Entwicklungsgang der Thiersymbolik darzulegen. Ein Hinweis auf einige Cyklen, zu deren Herstellung der Physiologus mehr oder weniger diente, wird aber nicht ohne Nutzen sein.

Der vollständigste und eigenartigste ist auf einem Flügelaltar zu Stams in Tyrol gemalt.[47]) In ihm ist Maria zuerst von vier alttestamentlichen Vorbildern ihrer Jungfrauschaft umgeben (Moses mit dem brennenden Dornbusch, der nicht verzehrt ward vom Feuer, Aaron, dessen Stab wunderbar blühte, Gedeon mit dem Vliefse und David mit dem elfenbeinernen Thurm). Dann folgen nicht weniger als sechszehn Thiere, Bäume und Gegenstände, welche das Wunder der jungfräulichen Geburt der Gottesmutter in irgend einer Art begründen, erklären oder versinnbilden: der Phönix und der Vogel Charista, die nicht verbrennen im Feuer, der Löwe und der Bär, die ihre Kleinen durch Anhauchen beleben, das Einhorn, der Pelikan u. s. w. Fast dieselben Thiere sind in den Malereien des Kreuzganges zu Brixen als Vorbilder der unversehrten Jungfräulichkeit Marias dargestellt.[48])

Wie lebendig die Phantasie des Mittelalters sich solche Thiere vorstellte, beweist das Mitrale, welches Bischof Sikardus von Cremona um das Jahr 1200 schrieb[49]) und worin er erzählt: „Als zu Vienne eine Pest ausgebrochen war, veranstaltete man eine Prozession. Das Uebel wich und von da an wurde jährlich eine dreitägige Prozession gehalten. An den beiden ersten Tagen trug man vor dem Kreuz einen Drachen mit langem, aufgerichtetem Schweife zur Erinnerung daran, dafs der Teufel alles Uebel über die Welt gebracht habe. Am dritten Tage folgte der Drache mit gesenktem Schweif hinter dem Kreuze, weil Christus die Welt erlöst und den Teufel verjagt habe."

An der Kathedrale von Strafsburg beginnt ein Fries des XIV. Jahrh.[50]) mit dem Opfer Abrahams. Weil der Patriarch seine Prüfung bestand, indem er Gott gehorsam blieb, auch als der Herr dessen Sohn forderte, folgt ein Adler, der seine Jungen prüft, indem er sie emporträgt zur Sonne. Wenn sie in's Licht zu schauen vermögen, erkennt er sie als ebenbürtig an.[51]) Es schliefsen sich daran zwei Szenen aus der Geschichte des Einhorns. Zuerst kämpft es siegreich gegen einen Mann, dann flieht es in den Schoofs einer Jungfrau. Drei Szenen sind dem Löwen gewidmet, in zweien wird er von einem Mann und einer Frau gebändigt, in der dritten erweckt er durch Anhauchen drei Junge zum Leben, wodurch er ein Sinnbild der Auferstehung Christi ist. Nun folgt der sich selbst verbrennende Phönix mit

[42]) Strzygowski Tafel 6; Cahier »Mélanges« II, 21.

[43]) Strzygowski Tafel 12; Cahier II 21, 30.

[44]) Strzygowski S. 43; Cahier II, 225; »Curiosités« 124 pl. 9.

[45]) Strzygowski S. 42, »Curiosités« pl. II.

[46]) Strzygowski a.a.O.; Cahier »Mélanges« III, 262 s., »Coriosités« pl. II.

[47]) Münzenberger-Beissel, »Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands«, Frankfurt a. M., Kreuer II, 107 f.

[48]) Walchegger, »Der Kreuzgang am Dome zu Brixen« Brixen, Prefsverein, (1895) S. 95 und 119.

[49]) Migne, Pat lat 213 VII c. 6 col. 368 s. Vgl. Ficker, »Der Mitrale des Sicardus« Leipzig, Seemann (1899) S. 61; Durandus, »Rationale« VI c. 102 § 9.

[50]) Cahier, »Curiosités« p. 152 s.

[51]) Im griechischen Physiologus und in dem französischen bei Cahier, »Melanges« II, 166 wird nur erzählt, der Adler verjünge sich in einer Quelle und sei darum ein Bild der Taufe.

Jonas, dem Vorbilde der Auferstehung Christi. Der Pelikan, welcher seine Jungen mit seinem Herzblut zum Leben erweckt, steht neben dem Bilde des die eherne Schlange erhöhenden Moses, dem Vorbilde des Gekreuzigten, der mit dem Blute seiner Seitenwunde uns erlöst. Zwei Teufel schleppen in der folgenden Gruppe einen Mann in die Hölle, neben ihnen sitzt ein Drache. Den zweiten Theil der Reihe bilden fünf Gruppen von Sirenen und Centauren und drei, worin je zwei Menschen sich finden. Vielleicht sind dadurch die Hauptsünden dargestellt.

Im Sinne des Physiologus wurden seit dem XIII. Jahrh. häufig Thiere zur Symbolisirung der Tugenden und Laster verwerthet. Bereits in den Miniaturen der Herrad ritten Tugenden als Frauen mit Schwertern, Laster mit Speeren auf verschiedenen Thieren, der Stolz auf einem Löwen, worauf ein Bärenfell als Sattel lag, die Gewaltthätigkeit auf einem Bären, die Raubsucht auf einem Wolf. In den Wandmalereien der Jakobskirche zu Leutschau in Ungarn gab man am Ende des XIV. Jahrh. der Trägheit als Reitthier einen Esel, dem Zorn einen Bären, dem Neide einen Hund, der Unkeuschheit ein Schwein, der Völlerei einen Fuchs, dem Geiz eine Kröte. Aehnliches geschah auf einem Teppich des XIV. Jahrh. zu Regensburg. An Portalen der Kathedralen zu Paris, Chartres und Amiens tragen die personificirten Tugenden entsprechende Thiere als Wappenfiguren im Schild.[52])

Die Lebensalter wurden durch Thiere versinnbildet in der Annakirche zu Annaberg und zwar für den Mann durch einen Vierfüfsler, für das Weib durch einen Vogel. 10 Jahr ein Kalb und eine Wachtel, 20 Jahr Bock und Taube, 30 Jahr Stier und Elster, 40 Jahr Löwe und Pfau, 50 Jahr Fuchs und Henne, 60 Jahr Wolf und Gans, 70 Jahr Hund und Geier, 80 Jahr Katze und Eule, 90 Jahr Esel und Fledermaus.

Solche Bilder leiten über zur vierten Art der Benutzung der Thierwelt, der humoristischen. Am unschuldigsten sind die Thierconcerte, bei denen oft diejenigen Thiere, deren Produktionen die unharmonischsten sind, die feinsten Instrumente spielen, z. B. ein Esel die Geige, Affen und Katzen die Harfe, ein Schwein das Horn. Aufs schärfste werden die Juden verhöhnt durch zahlreiche Bilder, worin sie mit einem Schwein spielen oder an demselben saugen. Im Dome zu Freising steht bei einer solchen Darstellung der Vers: „So wahr die Maus die Katz nit frifst, wird der Jud kein wahrer Christ."[53]) Auf dem Brunnen zu Wipperfürth las man unter einer solchen Szene: „Jud such dein Moder."

Beliebt war die Darstellung des Lebens, des Todes und Begräbnisses des Meisters Fuchs oder des Wolfs.[54]) Oft erscheint einer derselben als Mönch, Prediger oder Sänger. Dafs man weiter ging, Thierfabeln nach Aesop oder in dessen Sinn darzustellen, z. B. am Dome von Paderborn, lag sehr nahe.

Die Thiersymbolik entstand im Anfange der Geschichte und wird bleiben bis zum Ende. Der Adler, das Feldzeichen Roms, wurde zum Erbstück des deutschen Kaiserthums und mit Rücksicht auf eine Stelle Ezechiels (17,3 f.) gleichsam christianisirt.[55]) Der Löwe blieb im Morgenlande wie im Abendlande das Bild der Stärke, die Taube ein Sinnbild der Unschuld, der Drache ein Symbol feindlicher Mächte. Gewifs ist viel geschmackloses Spiel getrieben worden mit der Symbolik, aber darum kann ihre innere Berechtigung nicht geleugnet werden. Ohne sie ist die sichtbare Welt nach dem hl. Augustinus wie ein schönes Buch, dessen Ausstattung der Ungebildete bewundert. Der Gebildete liest und versteht es; dringt ein in dessen Sinn und erst so erreicht es seinen vollen Zweck.

Luxemburg. Steph. Beissel.

---

[52]) Otte, a. a. O. S. 496 f.; Didron, »Annales« XXVII, 102; Male, »L'art religieux«, Paris, Leroux, (1898) p. 151 s.

[53]) Otte I, 494.

[54]) Cahier, »Mélanges« I, pl. 24; »Curiosités« 115, 222; Didron, »Annales« I, 32; III, 23; Caumont, »Bulletin« VIII, 44; XI, 492; X, 545; XIII, 647 XIV, 335 etc.; Otte I, 495. Mithof, »Kunstdenkmäler im Hannoverschen« VII Tafel 3 u. s. w. Erwähnung verdient hier die von Graus im »Grazer Kirchenschmuck« veröffentlichte Darstellung des Mäusekrieges, die er nächstens eingehender erläutern wird.

[55]) Auf dem Gegensiegel Friedrichs III. (IV. † 1493) ist um den Adler die Inschrift eingegraben: *Aquila Ezechielis sponse missa est de celis. Voiat ipsa sine meta, quo nec vates nec propheta evolavit alcius. A*(ustrie) *e*(st) *i*(mperare) *o*(rbi) *u*(niverso).



Alte Fahne mit Zipfel.

(Mit Abbildung.)

In der Sammlung des Herrn Bürgermeister Thewalt zu Köln befindet sich eine Fahne, die ihrer Mafsverhältnisse, Ausstattung, Technik wegen auch einen vorbildlichen Werth hat, defswegen hier abgebildet und kurz beschrieben wird.

Das quadratische Tuch hat 70 *cm*, der Zipfel 106 *cm* Länge. Der Grundstoff von beiden ist rother, blattgemusterter Seidendamast, wie er um 1600 in Italien, aber auch anderswo, vielfach fabrizirt und für Paramente wie Wandbekleidungen verwendet wurde. Ein Rand mit gut gezeichneten, scharf geschnittenen Ranken umgibt das Tuch, dessen Ecken eine Blattrosette schmückt; diese wie alle anderen Ornamente sind aus weifslicher Seide ausgeschnitten und aufgenäht, von roth-weifsen und blauen Kördelchen konturirt, die sehr kräftig wirken. In diesem Rahmen erscheint als Füllung ein Ostensorium, das in einem mit Fufs und Bekrönung versehenen Medaillon besteht für das mit der Siegesfahne auf dem Buche liegende Lamm Gottes. Solche Ostensorien, aus Metall oder Holz gebildet, öfters sehr reich behandelt, waren seit dem XIV. Jahrh. vielfach im Gebrauch als Fassungen für die aus Wachs geformten Agnus Dei, die namentlich im XVI. Jahrh. in Gestalt grofser Medaillen von tüchtigen italienischen Künstlern modellirt wurden. Die eine Seite verziert stets die Figur des (zuerst stehenden, später liegenden) Lammes mit der Umschrift: *„Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi“*, sowie bis tief in's XVI. Jahrh. in der Regel das Wappen des benedicirenden Papstes; die andere Seite schmückt eine Darstellung aus der Glorie des Herrn, später eines Heiligen, anfänglich auch öfters der Name des betr. Papstes. — Auf unserer Fahne ist das Lamm im sogen. opus anglicum, also im Modellirstich, mit der Derbheit ausgeführt, die hier inmitten der Applikationsmotive durchaus angebracht war. In derselben Art ist eine Stickerei behandelt, die im Kensington-Museum zu London aufbewahrt, in Nr. 1 seiner Art Handbooks: Textile Fabrics S. 84 theilweise abgebildet ist unter der Bezeichnung: Part of the orphrey of the Syon cope. Da für diese der englische Ursprung (den auch die um diese Zeit sonst selten verwendete Modellirstichtechnik wahrscheinlich macht) in Anspruch genommen wird, so wird derselbe auch für unser Exemplar angenommen werden müssen. Dieses bietet manches Lehrreiche hinsichtlich der Verzierungsart, die fast ausschliefslich ornamental, wie der Technik, die einfach aber wirkungsvoll ist, so dafs hier die Eigenschaften vorliegen, welche auch einer minder geübten Hand die Anfertigung der Zeichnung und dessen Durchführung gestatten. — Ein weifsrothes Fränschen, auch über den Zipfel fortgeführt, gibt dem Ganzen einen guten Abschlufs.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Der Taufstein von St. Nikolaus zu Freiburg in der Schweiz und seine Bildwerke.

(Mit 10 Abbildungen.)

Taufsteine, bei denen das Becken von einem Mittelständer getragen wird und dabei ringsum von Säulen umstellt ist, sind in der romanischen Periode, besonders in den Rheinlanden, ungemein häufig zur Ausführung gelangt,[1]) in der gothischen Periode hat sich das Motiv dagegen nur geringer Beliebtheit erfreut. Wo aber dazu gegriffen worden ist, da ist die Aufgabe dann auch gern in reicher, wenn nicht überreicher Weise gelöst worden. Ein Beispiel hierfür bietet der inschriftlich auf das Jahr 1453 datirte Taufstein des Strafsburger Münsters, der in seinem Aufbau wie in seiner überfeinen Detaillirung sich als ein in der Weise der überschwenglichen Spätgothik gehaltenes Steinmetzkunststück seines Meisters Jodocus Dotzinger darstellt. Ein wahrhaft vornehmes und edles Werk aber, ein Werk, an dem die Architektur mit der Bildhauerkunst in glücklicher Weise sich verbunden hat, besitzt die Collegiatkirche St. Nikolaus, die Hauptpfarrkirche zu Freiburg in der Schweiz.

Initiale aus dem dem Ende des XV. Jahrh. angehörigen, in Jahrg. I dieser Zeitschrift Sp. 175 und Jahrg. II, Sp. 343 besprochenen Werdener Missale.

Der Taufstein von St. Nikolaus ist in der Litteratur nicht unbekannt; mehrmals ist er besprochen und abgebildet worden. Aber die Abbildungen sind entweder nicht zulänglich genug, um den Taufstein in seiner eigenartigen Schönheit zur Geltung kommen zu lassen, oder wo eine gute Abbildung gegeben ist, ist dies an wenig zugänglicher Stelle geschehen. Die Bildwerke für sich haben eine Wiedergabe überhaupt noch nicht gefunden.[2])

Die Gesammthöhe des auf einem achtseitigen, zweistufigen Unterbau sich erhebenden, in den Figuren 1 und 2 zur Darstellung gebrachten Taufsteins beträgt 1,17 *m*. Er ist aus dem blaugelblichen, bildsamen Sandsteine der bei Freiburg belegenen Brüche[3]) und zwar, abgesehen natürlich von den Pfosten, aus zwei Blöcken hergestellt, deren Zusammenstofs die Abbildungen gut erkennen lassen.

Die Grundfläche des Taufsteins bildet ein aus zwei diagonal gegeneinander gelegten Quadraten geformter Stern. Wie die Fig. 1 zeigt, erhebt sich auf breiter quadratischer Grundlage eine ziemlich steile abgestumpfte Pyramide, die von einer zweiten Pyramide durchschnitten wird; ihre obere Fortsetzung besteht in einem Mittelgliede, das ebenfalls als eine abgestumpfte, aber weniger steile Pyramide gestaltet ist. Von der so entstehenden starken Einschnürung aus, in der sich die Fuge der beiden Blöcke befindet, vollzieht sich dann der Uebergang

[1]) Aufzählung von solchen bei Otte-Wernicke »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie« 5. Aufl. I. Bd., (Leipzig 1883) S. 307. Ein in der Pfarrkirche zu Geistingen a. d. Sieg befindlicher Taufstein dieser Art ist von mir in dieser Zeitschrift, II. Jahrgang (1889) Sp. 351 mitgetheilt worden.

[2]) Skizzenhafte Abbildung bei Rahn »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« (Zürich 1876) S. 421, Fig. 141. Eine gute Wiedergabe in dem Tafelwerke »Fribourg artistique à travers les ages« (Jahrgang 1895 Fribourg, Planche I). Der zugehörige kurze begleitende Text ist von Max de Techtermann, einem bewährten Kenner der Freiburger Geschichte, geschrieben. (In kleinem Mafsstab darnach die Abbildung wiederholt in »Die Katholische Kirche« Berlin, IV. Abschnitt: „Die Schweiz" S. 34).

[3]) Die Molasse, das Material dieser Brüche, findet sich in einer zweifachen Schichtung vor. Während die eine einen Stein liefert, der im bruchfeuchten Zustande blau erscheint, zeigt die andere eine grünliche Färbung. An der Luft erhalten aber beide Steinsorten einen Stich in's Gelbliche. Der Stein des Taufsteins gehört der blauen Sorte an.

zu dem Becken. Dasselbe ist achteckig gestaltet. Es entsprechen in der Ausladung die acht Kanten des Beckenmantels den Ecken des Fufses. Die Flächen des Beckens sind in der Mitte eingezogen, wie das die leicht geschwungenen Linien der Deckplatte erkennen lassen. Auf den Ecken des Hauptquadrates stehen vier freistehende Pfosten, die oben je zwei Felder des Beckens zusammenfassen und unter dem Deckgesims stumpf endigen.

Dieser den Aufbau bildende Kern ist dann mit einem architektonischen und bildhauerischen Schmuck versehen worden, der trotz seines Reichthums die Grundform immer noch klar durchscheinen läfst.

Die Seitenflächen des zuunterst mit einer Platte beginnenden Fufses zeigen das Profil eines umgekehrten schlanken Karnieses, der oben in einem Run lstab seinen Abschlufs findet. Die weitere Verzierung des Fufses wird durch die von den Ecken des diagonal gelegten Quadrates nach links und rechts ausgehenden Profilleisten bestimmt. Dieselben winden sich in schrägem, zwei Achteckseiten umfassenden Laufe zuerst bis zur Ecke der quadratischen Einziehung des Untersatzes und dann an der unteren Beckenwandung nach aufwärts. Indem sie oben dann wieder um eine Achtelwendung zurückgehen, bilden sie die halbseitige untere Umrandung der am Becken angeordneten Bildfelder, wobei das Profil, ein von zwei Hohlleisten eingefafster Rundstab, unverändert bleibt. Auf diese Weise ist ein nach unten gerichteter Kielbogen entstanden. Ein zweiter nach oben gerichteter Kielbogen setzt dann auf den Eckpfosten im Halbprofil der Pfosten — Schrägplatte, Hohlkehle und Rundstab — auf und bringt die Umrahmung der Bildwerke zum Abschlusse. Dieselbe setzt sich also, da in dieser Parthie die eckige Profilform durchgeführt ist, aus zwei verschieden profilirten Theilen zusammen. So einfach die beschriebene Linienführung nun auch erscheint, so reich sind die am Fufse und am unteren Beckenrande aus der Durchschneidung sich entwickelnden Architekturformen. Es bilden sich, und zwar gegen die Pfosten übereck gestellt, am unteren Theile des Mittelständers vier nach oben gerichtete, am oberen Theile vier nach unten gerichtete dreieckige Füllungen, die ihrerseits dann wieder durch schmale, tief eingeknickte, auf die Spitze gestellte viereckige Füllungen getrennt sind. Die unteren Füllungen, welche die Durchschneidung der beiden gegeneinander versetzten Pyramiden umrahmen, sind mit einem flach aufliegenden Dreipafs mit breiten zweispitzigen Nasen geschmückt. Die oberen Füllungen umschliefsen ein reiches fünftheiliges Fischblasenmuster. Die Zwischenfüllungen endlich sind als verkümmerte, stark vorspringende Vierpässe gebildet. Am Becken lassen die infolge der Durchschneidung der Kielbögen sich bildenden Zwischenräume die schlichte achtseitige Grundform erkennen.

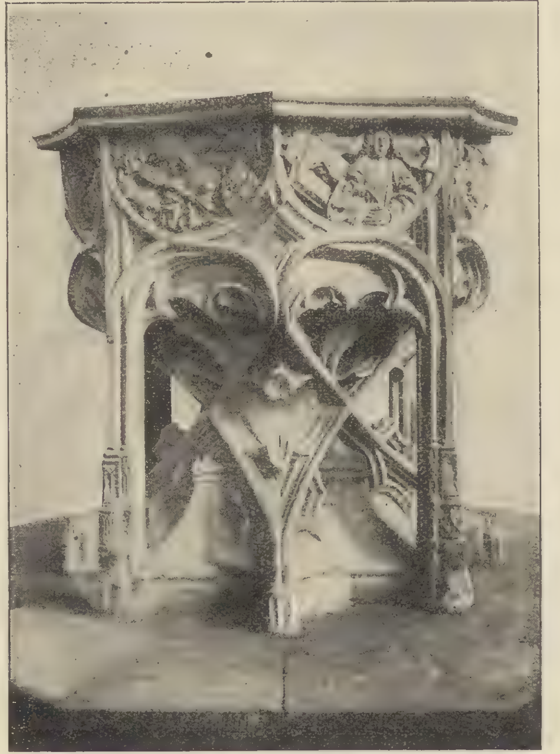


Fig. 1. Gerade Ansicht.
Ungefährer Mafsstab: 1/15 der natürlichen Gröfse.

Den Pfosten, deren Sockel in der bekannten überfeinen, einer näheren Beschreibung nicht bedürfenden Form gebildet sind, sind an den Kämpferstellen der Kielbogen spitze Nasen angefügt. In die Bildfelder ist als obere Begrenzung ein Rundstab eingelegt, der sich mit dem Rundstab der Pfosten überschneidet. Im Uebrigen ist dieses von der Spätgothik so beliebte Motiv nur sparsam angewandt; es findet sich sonst nur noch an der Spitze der Kielbogen und an dem oberen Fufsprofil. Das

Profil der leichtgebildeten Deckplatte besteht nur aus Platte und Rundstab, aber das starke Vortreten läfst sie doch kräftig zur Geltung kommen.

Was den hohen Vorzug des Taufsteins ausmacht, beruht zum Theil ja in dem schon hervorgehobenen Umstande, dafs trotz alles Beiwerks die an und für sich schöne Kernfigur zur vollen Geltung kommt, aber der Schmuck des Füllungswerkes, wenn er auch in der Art der Spätgothik etwas mathematisch ausgeklügelt ist, trägt zu der prächtigen Wirkung bedeutsam bei. Die Uebergänge vom Stern zum Viereck und dann weiter zum Achteck sind geschickt gelöst; die Detaillirung pafst sich, bald mehr, bald minder kräftig gehalten, den entsprechenden Stellen gut an, und reizvoll sind die Licht- und Schatteneffekte, die dadurch erzeugt werden.[4])

Der Hauptschmuck aber, den der Taufstein aufweist, ist ihm in seinen Bildwerken zu Theil geworden. Die Felder, in denen sie angebracht sind, bilden ein nach unten gerichtetes überhöhtes Kreissegment, also eine Fläche, die wegen des Vorherrschens der Längenausdehnung für die Darstellung einer Einzelfigur nicht sehr geeignet ist. Es fehlt an Höhe, und seitlich verbleiben leere Flächen. Der Aufgabe, dieselben zu füllen, ist der Künstler durch die Anbringung von Attributen und Schriftbändern in geschickter Weise gerecht geworden. Die Personen sind als Halbfiguren dargestellt, die nach oben hin in die Umrahmung einschneiden. Der Nimbus fehlt überall, selbst bei der Christusfigur.



Fig. 2. Ansicht übereck.
Ungefährer Mafsstab: 1/15 der natürlichen Gröfse.

Von links nach rechts gehend, begegnet zuerst die aus drei Darstellungen bestehende Gruppe der Taufe Christi; es folgen die vier Evangelisten und dann, den Abschlufs bildend, der hl. Nikolaus, der Patron der Stadt und Kirche.

Die Gruppe der Taufe Christi besteht aus drei Personen, dem Vorläufer Christi, und Christus selbst mit dem Engel. Johannes der Täufer (Fig. I), mit dem die Reihe beginnt, ist eine ganz vortreffliche Darstellung. Der feine, dem Christustypus in der Haar- und Barttracht nachgebildete Kopf mit hoher Stirn und ascetischem, durchgeistigtem Gesichtsausdruck ist dem Heiland zugeneigt, aber ebenso wie der Körper in Vollansicht gegeben. Während der Heilige mit der erhobenen Rechten, drei Finger ausstreckend, den Segen ertheilt, ruht die linke Hand auf dem neben ihm liegenden Lamme. Ueber das härene Untergewand fällt das Manteltuch in freiem Zuge und schönem Faltenwurfe von den Schultern über die Arme hinab.

Der die Mitte der Gruppe einnehmende

[4]) Der Taufstein ist jetzt mit einem in der Kuppelform gestalteten Holzdeckel versehen, der mittelst eines Seilzuges gehoben werden kann. Es ist eine ziemlich handwerksmäfsige Arbeit des XVIII. Jahrhunderts, bei der alle acht Kuppelflächen mit ein und demselben Rankenmuster gefüllt sind. Unter Aufserachtlassung der Bildwerke des Beckens ist die dort bereits vorkommende Darstellung der Taufe Christi durch den hl. Johannes hier in einer kleinen Freigruppe als Bekrönung wiederholt. (Ansicht dieser Gruppe und des oberen Deckeltheiles auf einer Innenansicht der St. Nikolauskirche in Fribourg artistique, 1894. Planche I.) Dafs der Taufstein ursprünglich nur mit einem einfachen Deckel versehen war, geht aus dem geringen Betrag hervor, der, wie aus den unten mitgetheilten Rechnungsbelegen sich ergibt, für die Herstellung des Deckels verausgabt worden ist.

Heiland (Figur II) ist in Dreiviertelansicht nach dem Täufer hingewandt. Die Darstellung der frommen, ganz in den Ernst der heiligen Handlung versunkenen Haltung ist in dem gesenkten Haupte und den gefalteten, zum Gebet erhobenen Händen zum glücklichen Ausdruck gebracht. Bart und Kopfhaar folgen in ihrer Anordnung dem üblichen Typus. Der Kopf erscheint etwas zu schwer gegenüber dem schmalschultrigen Körper. Dafs Christus unbekleidet ist, wird durch die Handlung bedingt; die — nicht ganz lückenlose — Raumfüllung ist dem Schriftbande überlassen, das dem Haupte gleich einem Nimbus sich umlegt und mit den Enden in Windungen herunterhängt.

Wohl die unbedeutendste Figur der ganzen Bilderreihe ist die dritte Figur der Gruppe der Engel zur Rechten des Herrn (Fig. III). Der Künstler hat einen der üblichen Engeltypen dargestellt, ohne den Versuch zu machen, seiner Schöpfung eigenes Leben einzuhauchen. Der Engel ist in Vollansicht gegeben. Selbst im Levitenkleide dargestellt, trägt er auf den nach vorne gerichteten Armen das Gewand des Herrn: eine anscheinend ärmellose, mit Halsausschnitt versehene Tunika. Die seitlich ausgestreckten Flügel des Engels stofsen bis unter das Deckgesims. Es ist die einzige Figur, die des Schriftbandes entbehrt, aber auch ohne ein solches sind hier die Flächen ausreichend und schön gefüllt. Durch die gewählte, für beide Seiten völlig symmetrische Anordnung, bei der selbst das Haupt keine Wendung zeigt, ist der Engel freilich in die Rolle eines theilnahmlosen Offizianten gerückt worden.

Ganz anders, voll von Leben, sind die nun folgenden Darstellungen der Evangelisten. Die Reihe derselben beginnt, entgegen der gewöhnlichen Anordnung, mit Markus (Fig. IV) statt mit Matthäus. Mafsgebend für diese Abweichung ist jedenfalls die enge Beziehung, in der dieser Evangelist in seinem mit der „Stimme des Rufenden in der Wüste“ beginnenden Evangelium zu der Taufe Christi steht. Er wendet sich dieser Gruppe auch in lebhafter Viertelwendung zu. Das Gesicht aber auf den Beschauer gerichtet, scheint er aus dem mit der linken Hand aufgeschlagenen Buche, den Schriftzeilen mit dem Zeigefinger der rechten Hand folgend, die betreffende Stelle gleichsam vorzutragen. Das Gesicht ist scharf geschnitten, die Stirn tief gerunzelt; ein Barett bedeckt das Haupt, von dem die Haare fast bis auf die Schulter hinabhängen. Der am Halse zugeknöpfte Mantel hat lang herabhängende Aermel und, zum Durchstecken der mit den anschliefsenden Aermeln des Untergewandes bekleideten Arme, Ausschnitte unter der Achsel. In der auf der linken Seite freibleibenden Ecke ist das Symbol des Evangelisten, der Löwe, angebracht. Er wird von dem Schriftband umschlungen, das hinter dem Rücken des Evangelisten emporläuft und dort den oberen Rundstab umwindet.

Als zweiter der Evangelisten folgt nun der hl. Matthäus (Fig. V), in ganz genrehafter Auffassung dargestellt, wie er in der Schreibstube sich zur Arbeit anschickt. Er ist damit beschäftigt, die Schreibfeder zu schneiden. Das zur Aufbewahrung von Feder und Messer dienende Futteral liegt halbgeöffnet vor ihm. Daneben steht das Tintenfafs, das zum Transportiren mit einem Seilgriff versehen ist. Fast die ganze linke Bildhälfte wird von einem Engel eingenommen, der das aufgeschlagene Buch dem ihm in schwacher Wendung zugerichteten Evangelisten vorhält. Dieser ist von breitschultriger Gestalt, ohne Kopfbedeckung und ohne Mantel, mit einem Talar bekleidet, der ziemlich weitärmelig, unter der Brust gegürtet und am Halse mit Knöpfen geschlossen ist. Auch hier ist die Figur in voller Ansicht gegeben, das mit stark markirtem Kinn gezeichnete Gesicht grade aus blickend, bartlos, aber von ernstem, männlichem Ausdruck. Es verblieb hier nur eine kleine Lücke, die von dem Schriftband ausgefüllt werden mufste.

Der dritte der Evangelisten, der hl. Lukas (Fig. VI u. Fig. 2), ist dargestellt, wie er gerade im Begriffe steht, mit dem Schreiben zu beginnen. In voller Ansicht dem Beschauer zugewendet, neigt er sich etwas zur Seite, um mit der Rechten die Feder in das neben ihm stehende Tintenfafs einzutauchen, während er mit der Linken das aufgeschlagene Buch festhält. Sein Symbol, der Stier, füllt mit dem Kopfe die obere linke Ecke, umwunden von dem im weiteren Verlaufe sich um den Rundstab schlingenden Schriftband. Der Evangelist ist wieder bekleidet mit einem dem Körper sich anlegenden, gefältelten und in der Mitte gegürteten Untergewand; darüber ein loses von den Schultern herunterhängendes Manteltuch,



Fig. II. Christus.



Fig. I. Johannes der Täufer.



Fig. IV. Markus.



Fig. III. Engel.

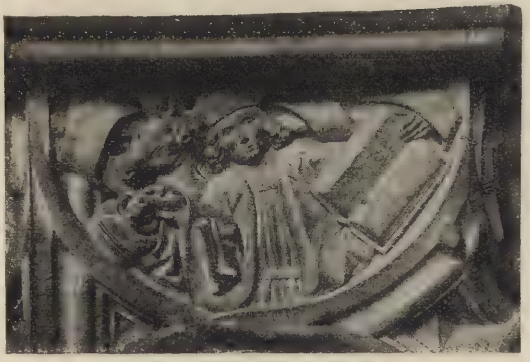


Fig. VI. Lukas.



Fig. V. Ev. Matthäus.



Fig. VIII. St. Nikolaus.



Fig. VII. Johannes.

Ungefährer Mafsstab: $^1/_7$ der natürlichen Gröfse.

das, schwere Falten bildend, von den Armen hochgehoben wird. Das bartlose, von Locken umwallte Gesicht des Heiligen zeigt milde, nachdenkliche Züge; wie beim Markus ist auch hier das Haupt mit einem Barett bedeckt.

Wie der hl. Johannes (Fig. VII, Fig. 1 und 2) die Reihe der Evangelisten abschliefst, so bringt er auch in der Thätigkeit der Evangelisten einen Abschlufs zur Darstellung. Sehen wir von dem hl. Markus ab, der wegen seines Evangelienbeginns aus der gewöhnlichen Reihe herausgerückt und zur Taufhandlung in unmittelbare Beziehung gesetzt ist, so zeigt sich in der Darstellung der drei übrigen Evangelisten eine voranschreitende Thätigkeit. Wir sahen den hl. Matthäus, wie er daran ist, die Feder zu schneiden, mit der er seinen Bericht niederschreiben will; der hl. Lukas taucht schon die Feder in das Tintenfafs, der hl. Johannes aber ist in voller Inspiration im Schreiben begriffen. Aehnlich wie der hl. Matthäus ist er mit kleiner Wendung nach rechts in voller Ansicht dargestellt. Wie jener ist auch er auf die rechte Bildseite gerückt, so dafs für das flach daliegende Buch fast die ganze linke Seite freigeblieben ist. Mit der Linken umfafst der Evangelist das Tintenfafs, dessen Tragschnur der symbolische Adler im Schnabel hält. In dem ohne Kopfbedeckung gelassenen, wie bei den anderen Evangelisten so auch hier bartlosen, von wallenden Locken umgebenen Gesichte mit seinen weichen vollen Formen hat der Künstler jedenfalls die jugendliche Erscheinung des Lieblingsjüngers des Herrn wiedergeben wollen. Die Kleidung stimmt im Wesentlichen mit der des Lukas überein; auch hier läfst der lose umgeworfene Mantel das am Halse zugeknöpfte Untergewand sichtbar. Das Schriftband hat hier nur kleine Lücken auszufüllen.

Die letzte der Darstellungen endlich zeigt den Kirchenpatron, den hl. Nikolaus (Fig. VIII und Fig. 1). Er ist in voller und reicher Bischofstracht dargestellt, ausgestattet mit seinem Attribute, den drei auf dem Buche liegenden Broten. Die rechte Hand drückt den Bischofsstab an die Brust und ist dabei zugleich segnend über den Broten, auf denen die linke Hand ruht, ausgebreitet. Gerade bei dieser Figur fällt die Beschränktheit des Bildfeldes besonders auf. Bischofsstab und Mitra liefsen, wenn anders noch ein Theil der Figur zur Geltung kommen sollte, eine aufrechte Stellung nicht zu und so mufste denn zu der allerdings gewaltsam, aber doch lebendig wirkenden Lösung geschritten werden, die auch hier in Vollansicht gegebene Figur in schräger Stellung anzuordnen. Die Ecken konnten aber nur mit Zuhilfenahme des Schriftbandes ganz ausgefüllt werden.

Während die lang herabwallenden Locken der Evangelisten auf die noch zu Ende des XV. Jahrh. herrschende Mode hinweisen, kündigt sich im Barett, diesem Bestandtheil der seit dem Anfang des XVI. Jahrh. herrschenden Gelehrtentracht, schon die neue Zeit an, ohne dafs dieselbe aber sonst in der Tracht zur weiteren Geltung gekommen wäre. Im Gegentheil erscheint in der Schaube (houppelande), womit der Evangelist Markus bekleidet ist, ein Gewandungsstück, das noch einer um mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Zeit angehört.[5])

Von der sorgfältigen Naturbeobachtung des Künstlers zeugt die Behandlung der Hände und der Fingerstellung, ganz besonders aber auch die stellenweise, so z. B. bei Johannes d. T., bei Christus und Markus sich kundgebende minutiöse, fast manierirte Wiedergabe des Geäders.

Die in den Figuren I—VIII zur Abbildung gebrachten Bildwerke sind hier, wie aus der Beschreibung schon hervorgeht, in der Reihenfolge geordnet, wie sie dem von links nach rechts schreitenden Beschauer begegnen; in der paarweisen Anordnung ist aber zugleich die Vertheilung wiedergegeben, wie sie an dem Taufsteine durch die vier Pfosten abgegrenzt ist. Je zwei Bilder umfassen also immer zwei von einem zum andern Pfosten reichende Achteckseiten. Diese Nebeneinanderstellung läfst erkennen, dafs die in einem solchen Doppelfelde zusammengefafsten Figuren in ihrer Stellung auch zu einander in Beziehung gesetzt sind, indem sie sich einander zuwenden. Es mag dabei auch darauf hingewiesen sein, dafs, während auf die rechte Seite alle gerade gestellten Figuren entfallen, die Figuren der linken Seite in Neigung dargestellt sind. Wie sich aus dem Vergleiche der Bildwerke ergibt, ist für die Darstellung des Heilandes ein Mafsstab gewählt worden, der den der anderen Figuren, wenn auch nicht sehr erheblich, so doch deutlich

[5]) Vergl. Falke »Kostümgeschichte der Kulturvölker« (Stuttgart o. J.) S. 219 ff.

erkennbar übertrifft. Während hierfür offenbar die Absicht bestimmend gewesen ist, den Erlöser auch schon durch die Gröfse gegenüber den anderen Figuren herauszuheben, ist für den Umstand, dafs zu den Evangelistensymbolen ein möglichst kleiner Mafsstab gewählt worden ist, jedenfalls die Kleinheit des Bildfeldes bestimmend gewesen.

Erscheint der Taufstein wie in seinem architektonischen Aufbau so auch in seinem bildnerischen Schmucke als ein durchaus originelles Werk, so gewinnt er noch dadurch an Interesse, dafs wir über seine Entstehungszeit und ebenso über die Kosten seiner Erstellung Dank den Untersuchungen des um die Freiburger Stadtgeschichte hochverdienten Franziskanerpaters Nikolaus Raedle vollständig unterrichtet sind. Raedle hat zu diesem Zwecke die Rechnungen der Kirchenfabrik von St. Nikolaus der sorgfältigsten Durchsicht unterzogen.[6]) Da seine Arbeit an einer Stelle erschienen ist, die nur den wenigsten Lesern dieser Zeitschrift bequem zugänglich sein dürfte, so halte ich es im Interesse der Vollständigkeit für angezeigt, die von Raedle gewonnenen Ergebnisse hier kurz zusammenzustellen.[7])

Die auf die Errichtung des Taufsteins bezüglichen Rechnungsvermerke beginnen mit Oktober 1498. Im Anfange dieses Monats wurden die gesammten Steinmetz- und Bildhauerarbeiten durch den Vorsteher der Kirchenfabrik von St. Nikolaus an zwei Meister Namens Hermann und Gylian zum Gesammtpreise von 120 ℔ übertragen.[8]) Die Lieferung der erforderlichen Werksteine war in diesen Preis nicht eingeschlossen; ihre Beschaffung lag der Kirchenfabrik ob. Dieselben wurden dem unmittelbar bei Freiburg in der Nähe des jetzigen Bahnhofs belegenen, auch gegenwärtig noch in Betrieb befindlichen Steinbruche entnommen[9]) und zu Ende desselben Monats zum Werkplatz gebracht,[10]) wo sie durch den Meister Hermann zunächst im Rohen zugerichtet wurden.[11]) Nach acht Monaten, im Juni des folgenden Jahres, war das Werk vollendet. Im Monat darauf wurde der Taufstein, zu dessen Fundamentirung ein einziger Steinblock verwendet wurde,[12]) in der Kirche aufgestellt.[13]) Aus den verschiedenen an die Meister geleisteten Zahlungen geht hervor, dafs an

Meister Herman . . .	50 ℔	— s.	8 d
Meister Gylian	50 „	4 „	— „
den Bildhauer	19 „	15 „	4 „
also zusammen genau	120 ℔		

ausbezahlt worden sind. Ob die Meister bei diesem Preise nicht auf ihre Rechnung gekommen und deshalb um eine Erhöhung des vereinbarten Preises eingekommen sind, oder ob es sich um eine besondere Dankesleistung für das vortreffliche Gelingen des Werkes gehandelt hat, mufs dahingestellt bleiben, jedenfalls wurde den Meistern Herman und Gylian, also den beiden Unternehmern eine Gratifikation von 12 ℔ bewilligt.[14]) Der Bildhauer ging dabei leer aus.

Ueber den Namen des Bildhauers ist Raedle, obgleich er die gesammten Fabrikrechnungen von 1458—1515 daraufhin durchgearbeitet hat, zu einem bestimmten Ergebnisse nicht gelangt. Er hält es für möglich, dafs in einem Bildhauer Peter, der im Jahre 1459 für die von ihm bewirkte Polychromirung des Hochaltarkreuzes von St. Nikolaus mit einem Posten vermerkt steht, der Meister des

[6]) Nous les avons lus, relus et examinés minutieusement et avec toute la patience d'un moine que le bruit du monde ne dérange pas, sagt Raedle von seiner den schwer zu entziffernden Kirchenrechnungen gewidmeten mühsamen Arbeit.

[7]) Der Aufsatz Raedles ist erschienen in der »Revue de la Suisse catholique« 7 volume, 1875—76, (Fribourg 1877) S. 232 ff.; er trägt die Ueberschrift: „Notice sur le baptistère de l'église de Saint-Nicolas de Fribourg en Suisse".

[8]) Ussgeben um den Touffstein als Meister Herman und Gylian den Touffstein zu machen verdingt und mit inen ist überkommen um 120 lib.

[9]) „Herrn Seckelmeister, umb das er dar hatt gelichen den Touffstein zu Altenryf zu brechen für tagvann und Spitz 7 lib. 4 schilling 4 d."

[10]) „Der Wuchen vor Symonis et Jude zwei Steinbrecheren, jedem 3 tag und 2 tagvanneren jedem 3 tag, und einem 2 tag, als man die Stein herinbracht, tutt 3 lib. 2 s."

[11]) „Derselbe Wuchen Meister Herman und zweyen siner Knechte die Stein zu ingrofsiren, 1 lib. 5 s.

[12]) In der Wuchen Ulrici 1499 dem Emonet Curtier um 1 Stein von der Steingruben zu füren zum Touffstein, 3 s. 4 d.

[13]) In der Wuchen von Magdalena kost der Touffstein zu setzen und zu graben u. s. w. 8 lib. 16 s 4 d.

[14]) Meister Herman und Gylian als inen Min Herrn um des Touffsteins vegen haben gebessert 12 lib.

Taufsteins zu erblicken sei.[15]) Diese Annahme mufs aber als fast unmöglich erachtet werden. Mit Recht weist Techtermann auf die hohe Unwahrscheinlichkeit hin, dafs ein Meister, der schon im Jahre 1459 für St. Nikolaus beschäftigt war und dann im Jahre 1498 mit einer solchen Arbeit betraut wird, volle vierzig Jahre hindurch nicht in den Rechnungen erscheinen soll. Man wird weiter darauf hinweisen dürfen, dafs ein Meister, der so lange Jahre in Freiburg thätig war, in den Rechnungen gewifs auch nicht einfach als Bildhauer aufgeführt, sondern mit seinem Namen genannt worden wäre. Der Ansicht Techtermann's, dafs der Bildhauer in dem Meister Gylian, dem einen der Unternehmer, zu erblicken sei, kann ich mich aber ebenfalls nicht anschliefsen. Er hält denselben für identisch mit einem Meister Gilgen, der nach Ausweis der (staatlichen) Seckelmeisterrechnungen ein Modell zu einem Tuchstempel und zwei Steine zu einem Uhrwerke geliefert habe,[16]) von dem es also feststehe, dafs er in Holz geschnitzt und als Steinmetz thätig gewesen sei. Dafs dieser Gilgen oder Gylian aber gleichwohl nicht der Meister gewesen sein kann, der die Bildwerke des Taufsteins geschaffen hat, geht aus der Vertheilung des Akkordsatzes genügend, wie ich meine, hervor. Wären der Unternehmer Gylian und der Bildhauer ein und dieselbe Person, so wären die Zahlungen, die an den Gylian und an den Bildhauer erfolgten, doch nicht auf Heller und Pfennig genau berechnet und streng auseinandergehalten worden. Es müssen nothwendigerweise zwei verschiedene Personen gewesen sein. Für die Feststellung des Bildhauers ist damit allerdings nichts gewonnen. Man kann nur urtheilen, dafs der Mann, da sein Name nicht genannt wird, eine dem Seckelmeister nicht näher bekannte Persönlichkeit war, die von beiden Unternehmern zur Ausführung der Bildhauerarbeiten herangezogen worden war. Der verhältnifsmäfsig geringe Lohnantheil, der auf ihn entfiel, weist weiter darauf hin, dafs seine Arbeit sich lediglich auf die Ausführung der Bildhauerarbeit beschränkt hat und dafs ihm auch dabei das Verdienst recht karg zugeschnitten worden ist. Vielleicht werden wir den Künstler in einem Bildhauer Hans erkennen dürfen, den Techtermann in der Seckelmeisterrechnung des Jahres 1503 aufgefunden hat.[17]) In dem Meister Gylian werden wir dagegen den Architekten des Taufsteins erblicken dürfen, dem zugleich die Ausführung der feineren Steinmetzarbeiten obgelegen haben wird. Darauf weist wenigstens der Umstand hin, dafs das Monogramm, welches wir am Taufstein zwischen den Bildwerken des Heilandes und des Täufers sehen (Fig. I und II), auch an der Façade des 1505 begonnenen Freiburger Rathhauses erscheint, an dem, wie feststeht, der Meister Gylian thätig gewesen ist.[18])

Nach der Aufstellung des Taufsteins ging fast noch ein Jahr dahin, bevor derselbe in Benutzung genommen wurde. Erst im Mai 1500 erhielt er ein kupfernes Einsatzbecken;[19]) im Monat darauf versah ihn der Schreiner mit einem Deckel[20]) und der Schlosser endlich machte mit dem Beschlag den Abschlufs.[21])

Von den Gesammtkosten, die von Raedle für die Erstellung des Taufsteines auf die Summe von 185 ℔ 8 s. 8 d berechnet sind, entfallen auf:

Steinlieferung	10 ℔	6 s.	4 d
Rohe Bearbeitung der Steine	1 „	5 „	— „
Steinmetz- u. Bildhauerarbeit	120 „	— „	— „
Aufstellung	8 „	19 „	4 „
Gratifikation	12 „	— „	— „
Becken	18 „	11 „	— „
Deckel	— „	10 „	— „
Beschlag	5 „	17 „	— „

Auf Grund seiner Untersuchungen über den Geldwerth der damaligen Zeit ist Raedle zu dem Ergebnifs gekommen, dafs die ermittelte Summe einem heutigen Geldwerthe von 3762 Franken, also rund 3000 Mark, entspricht.

Bonn-Kessenich. W. Effmann.

[15]) A. Peter, Bildhower por pentar le crucifix sus le grand outar 11 sols 8 deniers.

[16]) Seckelmeisterrechnungen des Jahres 1502, Nr. 200, Bl. 21.

[17]) Seckelmeisterrechnungen, Nr. 201, Bl. 19 r. Auch diesen Bildhauer Hans hält Techtermann mit der unter dem Namen Gylian und Gilgen figurirenden Person für identisch. Warum ist mir bei der vollständigen Namensverschiedenheit nicht erfindlich.

[18]) Techtermann, a. a. O. N. 2.

[19]) Ich bin schuldig Meister Hansen Ysenbart umb den Kessel im Touffstein, vigt 53 lib., das lib. um 7 schilling: 18 lib 11 s.

[20]) Dem langen Tischmacher den Techel uffem Touffstein zu machen 10 s.

[21]) Dem Meister Martin, dem Slosser, den Touffstein zu beslachen u. s. w. 5 lib. 17 s.

Der Altarschrein in der Stadtkirche zu Grabow i. M., kein Lübecker, sondern ein Hamburger Werk.



s ist in kunstgeschichtlichen Kreisen bekannt, dafs die bei Goldschmidt, Lüb. Malerei und Plastik, sowie im mecklenburgischen Denkmälerwerk, Bd. III, abgebildeten Altarschreine in den Kirchen der kleinen mecklenburgischen Städte Grabow und Neustadt, jener vom Jahre 1379, dieser vom Jahre 1435, zu den bedeutendsten niederdeutschen Kunstwerken des Mittelalters gehören. Beide Werke galten bisher als Geschenke der Stadt Lübeck an die genannten Städte nach zwei grofsen verheerenden Bränden, von denen der zu Grabow am 3. Juni 1725 und der zu Neustadt am 26./27. Juli 1728 stattfand. Aber erwiesen war dies nur von dem Schrein in Neustadt, den einstmals die St. Jakobi-Kirche zu Lübeck beherbergte. Von dem Schrein in Grabow dagegen wufste man nichts Sicheres, wenngleich es nach Mittheilungen in den Jahrbüchern für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde X, S. 318 und XXXVIII, S. 200 ff. den Anschein haben konnte, als wenn auch dessen Herkunft aus Lübeck zweifellos sei. Demgemäfs hat denn auch Goldschmidt in seinem Buch über die Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530 keinen Anstand genommen, den Grabower Schrein als ein Hauptwerk lübischer Kunst anzusehen und zu charakterisiren. Ebenso hat der Verfasser zur Zeit der Herstellung seines dritten Bandes der mecklenburgischen Kunst- und Geschichtsdenkmäler (S. 187) keine besseren Nachrichten gehabt. Aber dieser dritte Band gab bald nach seinem Erscheinen den Anlafs, dafs solche dem Verfasser zu Theil wurden, und so ist es ihm möglich gewesen, noch in dem Nachtrage zur zweiten Auflage des dritten Bandes darauf hinzuweisen (S. 726). Auch hat er davon bereits den Mitgliedern des kunsthistorischen Kongresses in Lübeck eine kurze mündliche Mittheilung gemacht (Offiz. Ber. S. 31). Es liegt ihm daher nur noch ob, die besseren Nachrichten selbst, die dem Herrn Präpositus Sostmann in Grabow zu verdanken sind, hier zu veröffentlichen. Es sind „einige merkwürdige Nachrichten von der Kirche zu Grabow" im Archiv der dortigen Kirchenökonomie, angeblich von der Hand des im Jahre 1802 in den Dienst eingetretenen Kirchenökonomus Müller nach ihm vorliegenden älteren Schriftstücken aufgezeichnet. Sie lauten, soweit sie hier in Betracht kommen, folgendermafsen:

„1731, den 9. Februar, das Altar von Hamburg und den 10. in der Kirche gebracht. NB. Hinter dem Berge Golgatha 1596. Am Altare stehet die Jahreszahl, wann solches verfertigt worden, nämlich 1379. Herr Johann Helwig Gerdes aus Hamburg, welcher dieses Altar von der St. Petri-Kirche in Hamburg aus Liebe für unsere Kirche loosgebeten, auch die Reparatur-Kosten alldort verschaffet und in seinem Hause repariren lassen, auch anhero selbst gebracht. Das Fuhrlohn kostet 55 fl. $12^1/_2$ s."

Dazu folgt hier eine 1869 von dem derzeitigen Kirchen-Oekonomus Fr. Dunckelmann gemachte Aufzeichnung über die in diesem Jahre vorgenommene Restauration. Sie lautet:

„Das Altarblatt (Altarschrein) in der hiesigen Kirche ist restaurirt vom Maler Greve in Malchin unter Leitung des H. Geheim-Archivraths Lisch in Schwerin im Jahr 1869. Dasselbe trägt die Jahreszahl hinter der Mittelgruppe auf dem Kreidegrund der Wand: *Ano dni m · c · c · clxxix*

(1379)

„Hinter dem Berge, auf dem das Crucifix steht, steht *I· R· A· O· 1596.*"

Grabow 1869. Gez. Fr. Dunckelmann, Kirchen-Oekonomus.

Durch diese aktenmäfsige Mittheilung ist somit erwiesen, dafs das werthvolle Werk eine der wichtigsten Grundlagen für die Hamburger und nicht für die Lübecker Kunstgeschichte bildet. Möge es den Archivaren der Stadt Hamburg, denen ein reiches lokalgeschichtliches Urkunden- und Aktenmaterial aus alter und ältester Zeit zu Gebote steht, gelingen — und schon läuten die Glocken davon! —, für dieses Werk ebenso einen zu einer lebendigen geschichtlichen Persönlichkeit werdenden Meister mit sicherem Namen zu entdecken, wie den Meister Francke aus dem ersten Viertel des XV. Jahrh. als Schöpfer jenes Schmerzensmannes im Hamburger Museum, der ohne alle Frage zu den herrlichsten Inkunabeln des Mittelalters gehört und nunmehr in den neun Tafeln vom Altarschrein der Englandsfahrer im ehemaligen Hamburger Dom die ihm gebührende und seiner würdige farbenreiche Korona erhalten hat.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons.

I.

Die altchristliche Zeit hat eine liturgische Farbenregel in unserm Sinne nicht gekannt. Wohl hat man gesagt, es sei Weifs die alleinige, vorschriftsmäfsige Farbe beim Gottesdienst gewesen. Indessen wird man einer solchen Behauptung doch nur mit mancherlei Beschränkung zustimmen können. Jedenfalls wurden schon früh farbige Stoffe zur Herstellung der Altar- und sonstiger Behänge wie auch des priesterlichen Obergewandes, der Planeta oder Kasel, verwandt. Es genügt hier auf die bekannte Carta Cornutiana mit ihren farbigen Velen und die Mosaiken zu Rom, Ravenna und Mailand (S. Satiro) zu verweisen.

In karolingischer Zeit waren Gewänder und sonstige Paramente aus farbigen Zeugen sehr gewöhnlich. Trefflich erhellt das aus den in der Chronik von Centula erhaltenen Inventaren von St. Riquier, wo uns dergleichen liturgische Ornatstücke in grofser Anzahl begegnen. Allein auch jetzt ist noch von keinem Farbenkanon die Rede. Eine bestimmte Regel hinsichtlich des Gebrauches bestimmter Farben wie später hat es im ganzen ersten Jahrtausend und noch selbst bis in das II. Jahrh. unseres Säculums nicht gegeben.

Freilich führen uns die ersten Keime zu einer liturgischen Farbenregel weit über das XII. Jahrh. zurück. Schon im VI. Jahrh. zeigen sich gewisse leise Ansätze zu derselben. In der St. Germanus von Paris nicht ohne Grund zugeschriebenen Erklärung der Messe des gallikanischen Ritus heifst es nämlich: „Ostern zieht man weifse Gewänder an, da die Engel am Grab in weifsen Gewändern erschienen. Weifse Kleider bedeuten nämlich Freude".[1]) Es war also im gallikanischen Ritus Brauch, am Osterfeste beim Gottesdienste sich weifsfarbiger Kleider zu bedienen.

Eine Bestätigung erhält das durch die Stelle bei Gregor von Tours, wo casulae candidae, quae per paschalia festa humeris sacerdotum imponuntur, erwähnt werden.[2]) Ob auch die Erzählung in der Biographie des hl. Cäsarius von Arles († 542), es habe der Heilige einem Armen eines Tages, da er sonst nichts gehabt, casulam quam processoriam habebat albamque paschalem[3]) mit der Weisung, sie an Jemanden aus dem Klerus zu verkaufen, gegeben, hierher bezogen werden könne, scheint zweifelhaft, da nicht feststeht, ob unter alba eine Tunika oder mit Ergänzung von casula eine weifse Osterkasel zu verstehen ist.

Ob auch aufser Gallien der in dem gallikanischen Ritus sich findende Brauch, Ostern mit Vorzug weifse liturgische Gewänder zu tragen, schon im VI. Jahrh. in Kraft gewesen, läfst sich nicht feststellen. Nach einer Angabe der Vita des hl. Columba trugen die Mönche des Klosters Hy an einem Festtage beim Gottesdienst weifse Kleider;[4]) gemeint ist indessen nicht die liturgische Gewandung, sondern die Mönchstracht.

Die ältesten Zeugnisse über irgend einen Farbenunterschied hinsichtlich der liturgischen Gewänder im römischen Ritus stammen erst aus karolingischer Zeit. Sie finden sich in einem von Duchesne veröffentlichten Ordo aus der Frühe des IX. Jahrh., in der pseudoalkuinischen Schrift »De divinis officiis« und dem fünften Ordo Mabillons.

Der Duchesne'sche Ordo vermerkt für die Feier am Lichtmefstag: Interim ingreditur pontifex in sacrario (sic) et induit se vestimentis nigris et diaconi similiter planetas nigras induunt. Für den Charfreitag lautet die Vorschrift: Hora V procedit ad ecclesiam omnis clerus et ingreditur archidiaconus cum aliis diaconibus in sacrario (sic) et induunt se planetas fuscas; für die Bittage: et ingreditur pontifex in sacrario (sic) seu et diaconi et induunt se planetas fuscas. Man trug demnach in Rom im IX. Jahrh. bei Gelegenheiten, deren Charakter Trauer oder Bufse war, schwarze oder dunkle Sakralkleider, ganz nach altrömischer Anschauung, wonach weifse Gewänder Ausdruck der Freude, dunkle aber der Trauer waren.

---

[1]) Migne P. l. LXXII, 97.

[2]) Vita P P. c. 8, n. 5 (Migne P. l. LXXI, 1045).

[3]) l. 1, n. 32 (Migne P. l. LXVII, 1017): casula processoria ist hier unzweifelhaft als liturgisches Gewand und zwar nach dem gewöhnlicheren Sinne von processoria wohl als Mefskasel aufzufassen. Der Ausdruck paschalis hat bisweilen die weitere Bedeutung „feiertäglich".

[4]) Adamani »Vita S. Columbae l.« 3, n. 15 (Migne P. l. LXXXVIII, 765).

[5]) »Origines du culte chrét.«, p. 452, 457, 463.

Mit der Angabe des Duchesne'schen Ordo stimmt überein, was Pseudo-Alkuin bezüglich der gottesdienstlichen Kleidung bei der Lichtmefsprozession und den Charfreitagsceremonien sagt. Denn auch er vermerkt für erstere „vestes nigrae, für letztere planetae fuscae.[6]) Der 5. Ordo Mabillons aber, der in einem dem X. Jahrh. angehörigen Kodex der St. Galler Stiftsbibliothek verzeichnet ist, gibt, wo er von der Sakralkleidung des Papstes handelt, an: In his diebus, natl. Dom., pascha, sci petri et die ordinationis suae (pontifex Romanus) aliud colere (colore) planeta induitur.[7]) Was das für eine andere Farbe gewesen, welche die liturgische Gewandung des Papstes am Weihnachtstage, Ostern, am Feste des Apostelfürsten und am Tag (Jahrestag) seiner Weihe gehabt, sagt der Schreiber leider nicht. Am ehesten möchte man, weil auch Ostern unter den Tagen genannt ist, an Weifs denken. Indessen ist auch so die Notiz des Ordo noch sehr bedeutsam; denn sie bekundet, dafs man immerhin schon eine geraume Weile vor dem Entstehen des liturgischen Farbenkanons in irgend einer Weise einige Feste von anderen durch die Farbe der liturgischen Gewandung unterschied.

Mit der Verbreitung des römischen Ritus wurde es natürlich auch anderswo Sitte, an Bufs- und Trauertagen eine der Stimmung derselben entsprechende dunkle Kleidung bei den gottesdienstlichen Funktionen zu tragen, wenn selbige einer natürlichen Symbolik entsprechend nicht schon früher daselbst in Kraft gewesen sein sollte. Im XI. Jahrh. war, wie es scheint, dieser Brauch allgemein. Er findet sogar um diese Zeit schon in den Missalien mehrfach Erwähnung, wiewohl dieselben damals an Rubriken noch äufserst arm waren. In dem im X. Jahrh. entstandenen Missale Leofriks von Exeter wurde eine ihn betreffende Notiz im XI. Jahrh. nachträglich eingefügt.[8])

Wie alt die römische Sitte ist, bei den Prozessionen am Lichtmefstage und den Bitttagen sowie den gottesdienstlichen Funktionen am Charfreitage dunkle bezw. schwarze Gewänder zu tragen, läfst sich nicht sagen. Da sie indessen durchaus dem Charakter dieser Ceremonien entspricht und ein natürlicher Ausdruck der denselben eigenen Grundstimmung ist, mag sie so alt sein, wie diese Kultakte. Wenigstens darf das bezüglich der genannten Prozessionen angenommen werden.

Die Gewohnheit hat sich denn auch, eben weil sie so ganz den Eigenthümlichkeiten der betreffenden Funktionen entspricht, die ganze Folgezeit im wesentlichen erhalten, nur dafs, als sich ein vollständiger Farbenkanon herausbildete, an Stelle der „vestes fuscae" oder „nigrae" vielenorts violette Gewänder treten. Merkwürdig, wie eine Farbe, welche ehedem den ersten Rang unter allen Farben eingenommen hatte und die Kaiserfarbe im besondern Sinne gewesen war, im Lauf der Zeit den Charakter einer Trauerfarbe bekam.

Ein ausgebildeter Farbenkanon erscheint im römischen Ritus erst in der Schrift Innocenz' III. über das hl. Mefsopfer, also um 1200.[9]) Er ist dem jetzt mafsgebenden schon im Wesentlichen gleich. An den Festen Kreuz-Erfindung und Kreuz-Erhöhung läfst der Papst neben Weifs auch Roth gelten, empfiehlt aber ersteres als entsprechender. Für die Fasten- und Adventszeit verzeichnet er Schwarz, für Lätaresonntag Schwarz oder besser Violett. Für das Fest der unschuldigen Kinder hielten, so bemerkt Innocenz ferner, die einen schwarze, die andern rothe Gewänder für passender, in Rom aber werde zu seiner Zeit Violett gebraucht. Dem Roth endlich wird Scharlach, dem Grün Gelb (croceus color), dem Schwarz Violett als Nebenfarbe zugesellt, dabei aber zugleich angefügt, dafs einige den Crocus, d. i. Gelb auf die Bekenner bezögen, wie die Rosen (Roth) auf die Märtyrer und die Lilien (Weifs) auf die Jungfrauen.

Eine eigentlich verpflichtende Kraft legt Innocenz III. dem Farbenkanon nicht bei. Er erörtert nur, wie es die römische Kirche, die hier im engern Sinne zu nehmen ist und auch wohl curia romana genannt wird, hinsichtlich der Farbe der liturgischen Gewänder halte. Abweichende Anschauungen und Gewohnheiten werden als statthaft behandelt, wie die Weise zeigt, in welcher dieselben besprochen werden.

Gleichzeitig mit Innocenz III. erwähnt auch Sicardus von Cremona das Bestehen eines

[6]) „De div. off." c. 7, 8 (Migne P. l. c. 1, 1181, 1208).

[7]) n. 1 (Migne P. l. LXXVIII, 985).

[8]) ed. Warren Oxford. (1883). p. 261.

[9]) l. 1, c. 65 (Migne P. l., 217, 799, 899).

liturgischen Farbenkanons, ohne jedoch denselben in seinen Einzelheiten mitzutheilen.[10]) Er belehrt uns nur, es wechsle die Farbe der Kasel je nach der Zeit. So werde Ostern ein weifses, Pfingsten ein rothes Mefsgewand gebraucht.

Bei den übrigen Liturgikern des XII. Jahrh., angefangen von Ivo von Chartres bis auf Johannes Beleth, herrscht bezüglich einer liturgischen Farbenregel, wie sie uns bei Innocenz III. und Sicardus entgegentritt, Schweigen.

Wohl redet Ivo von Chartres von den Farben der Sacralgewandung des mosaischen Kultus, dagegen thut er in seiner Deutung der hl. Kleidung des N. Bundes irgend welcher liturgischen Farben nicht die geringste Erwähnung. An einzelnen Stellen ist sein Verhalten besonders auffällig, so z. B., wenn er gelegentlich der Besprechung des jüdischen Ephod bemerkt: Quod autem nostrorum pontificum superhumerale (gemeint ist der Amict) non est tot coloribus intextum, nec est tam pretiosis gemmis redimitum, nihil refert, cum christiana religio veritati serviens compendiosis figuris idem intellegi faciat, quod vetus observantia sumptuosis.[11])

Rupert von Deutz hebt hervor, es habe bei den alttestamentlichen Kultkleidern alles, auch die Farbe, einen mystischen Sinn gehabt,[12]) läfst aber dann bei den Erörterungen über die liturgische Gewandung der Kirche deren Farbe ganz und gar unberührt.

Honorius von Autun schildert in der „Gemma animae" den Garten Gottes und vergleicht dabei die Märtyrer mit Rosen, die Jungfrauen mit Lilien, diejenigen, welche die Welt verachten, mit Veilchen, die Weisen mit grünen Kräutern.[13]) Wer jedoch auf Grund hiervon erwartet, es werde Honorius, wenn er gleich darauf die hl. Kleidung der Bischöfe, Priester und übrigen Kleriker behandelt, auch der Farbe derselben ein Wort widmen, wird sich völlig enttäuscht sehen.

Das „Sakramentarium" erzählt uns,[14]) der Panther habe sieben Farben: Schwarz, Weifs, Grau, Gelb, Grün, Blau, Roth. Dann deutet es dieselben, doch nicht auf die Farbe der priesterlichen Kleider, sondern auf deren Zahl und die sieben Tugenden, die dem Priester eigen sein müfsten.

Sehr bezeichnend für die Lage der Dinge ist auch, was Bruno von Segni gelegentlich der Besprechung der bischöflichen Tunika hinsichtlich deren Farbe bemerkt: Wenn sie weifs ist, sinnbildet sie, dafs alle, welche der Kirche die Speise des Gotteswortes reichen, rein und mackellos sein müssen; hat sie eine andere Farbe, mag man sie anders deuten.[15])

Das „Speculum de mysteriis ecclesiae" weifs uns nur zu berichten: Coccinea planeta, qua induitur apostolicus, quocumque profiscisatur praedicando, martyrium declarat.[16])

Robertus Paululus beschränkt sich auf die Bemerkung, man trage von Charsamstag an bis zum Samstag nach Ostern weifse Gewänder.[17]) Etwas mehr hören wir von Johannes Beleth. In einigen Kirchen, so berichtet er uns nämlich, sei es Sitte wie in der Osterwoche, so auch von Weihnachten bis Epiphanie sich weifser Gewänder zu bedienen. Ferner sagt er uns, bei der Matutin von Weihnachten und Ostern würden wohl drei Tücher auf den Altar gelegt, ein schwarzes, weifsliches und rothes als Sinnbilder der Zeit vor dem Gesetze, der Zeit unter dem Gesetze und der Zeit der Gnade und dann nach jeder Nokturn bezw. den einzelnen Lektionen des Osterofficiums eines weggenommen.[18]) Das ist aber auch alles, was wir von ihm vernehmen.

(Fortsetzung folgt.)

Luxemburg. J. Braun.

---

[10]) »Mitrale« l. 2, c. 5 (Migne P. l. CCXIII, 77).

[11]) »Sermo 3« (Migne CLXII, 523); vergl. über die Farbe des Cingulum ibid. (p. 522).

[12]) »De off. div.« l. 1, c. 18 (Migne P. l., CLXX, 22). Nach der Uebersetzung, welche Rohault de Fleury »La Messe VIII 37« von dieser Stelle giebt, sollte man glauben, Rupert rede in derselben von liturgischen Farben der Kirche. Rohault hat indessen Rupert's Worte gründlich mifsverstanden.

[13]) l. 1, c. 162 (Migne P. l. CLXXII, 594). Rohault de Fleury (l. c.) läfst Honorius in der „Gemma animae" sagen, die Farbe für die Märtyrer sei Roth, für die Jungfrauen Weifs. In vielen Riten seien Grün und Gelb die Farbe für Bischöfe und Doctores, Violett die der Mönche und der hl. Frauen. Es mufs bemerkt werden, dafs sich bei Honorius von allem dem nichts findet. Wie Rohault zu seiner Angabe kommt, ist mir unerfindlich.

[14]) c. 29 (Migne P. l. CLXXII, 762).

[15]) »De sacr. eccl.« (Migne P. l. CLXV, 1103).

[16]) c. 45 (Migne P. l. CLXXVII, 403).

[17]) »De off. eccl.« l. 3, c. 27 (Migne P. l. CLXXVII, 453).

[18]) »Rationale off. div.« c. 69, 115 (Migne P. l. CCII, 75, 120).

Bücherschau.

Le Crucifix dans l'Histoire et dans l'Art, dans l'âme des Saints et dans notre vie par J. Hoppenot. Société de Saint Augustin à Bruges (Preis 10 Fr.)

Dieser glänzend ausgestattete Kleinfolioband mit 5 Farbendrucken, 200 Text- und 20 Tafel-Abbildungen geschmückt, daher äufserst wohlfeil, verfolgt vornehmlich einen apologetischen und erbaulichen Zweck, hat aber durch die Auswahl seiner Illustrationen und die sie begleitenden Erklärungen auch vom Standpunkte der Kunst aus einen wissenschaftlichen Werth, ganz abgesehen von den tiefempfundenen geistvollen Gedanken, die ihn beherrschen. Der I. Theil schildert die Kreuzigung in ihrem blutigen Verlauf, die Wiederauffindung des Kreuzes und seinen Kultus; der III. Theil ist der Quelle gewidmet, aus der die Seelen das Heil schöpfen, der IV. Theil dem Troste, den das Kreuz im Leben und Tode spendet. Die Pflege, welche das Kreuz durch die Kunst erfahren hat, wird im II. Theil behandelt. In seinem Ursprunge, wie in den 3 Phasen seiner Entwicklung, als triumphirender, leidender, plastisch schöner Christus beleuchtet, wird es geschildert in der Art seiner kirchlichen Verwendung (Votiv-, Prozessions-, Stand- und Triumphkreuz), in der Symbolik, die sich seiner bemächtigt hat (Lebensbaum, Kelter, Felsenquelle u. s. w.), in der Auffassung, die für die hervorragendsten Kruzifixbilder den Künstler inspirirt hat, im Mittelalter (Fra Angelico) und namentlich in den folgenden Jahrhunderten bis in das eben abgelaufene.

So wird das unerschöpfliche Thema nach den verschiedensten Seiten behandelt, überall mit Verständnifs und Wärme, so dafs Jeder Anregung, Belehrung, Trost entnehmen wird dem schönen, zeitgemäfsen Buche, welches sehr geeignet ist, in die Familien Eingang zu finden als Schmuck des Tisches und als fromme, anschauliche Lektüre. — Ein ähnliches Buch, welches mehr auf die deutschen Verhältnisse und Bedürfnisse, auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht Rücksicht zu nehmen hätte, dürfte auch auf dem deutschen Büchermarkte eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Schnütgen.

Die Kirchenthür des hl. Ambrosius in Mailand, ein Denkmal frühchristlicher Skulptur, von Adolf Goldschmidt. Mit 6 Lichtdrucktafeln, Heitz in Strafsburg 1902 (Pr. 3 Mk.)

Dieses VII. Heft der von den berufensten Federn bedienten Serie: „Zur Kunstgeschichte des Auslandes" bietet eine Monographie, die kurz aber inhaltreich ist und das gröfste Interesse verdient wegen des Gegenstandes, den sie behandelt, wie wegen der objektiven und einleuchtenden Art seiner Erklärung. — Dem Verfasser ist es nämlich gelungen, im Anschlufs an zwei arg zerstörte Holzreliefs von fast antik römischem Stilcharakter im Archiv der Kirche St. Ambrogio zu Mailand, die bis dahin wegen ihrer Drahtgitter wenig beachtete, ihrer mancherlei Ergänzungen und Umgestaltungen wegen ganz verkannte Hauptthür dieser Kirche als ein Erzeugnifs der ursprünglichen Bauzeit festzustellen, und so die berühmte Thür von Sta. Sabina zu Rom, die im letzten Jahrzehnt soviel Aufmerksamkeit gefunden hat, hinsichtlich des Alters noch zu überbieten. In seiner schwierigen aber durchaus klaren, durch die sechs scharfen Lichtdrucke um so verständlicheren Analyse scheidet der Verfasser zunächst das Alte vom Neuen, d. h. von dem im Jahre 1750 Beigefügten bezw. Verarbeiteten, um dann von den stark abgegriffenen sechs Reliefgruppen, (von denen als die beiden untersten natürlich nur die im Archiv aufbewahrten in Frage kommen) den Inhalt festzustellen, nämlich das Leben Davids, und zwar seinen Sieg über die wilden Thiere, über den bösen Geist (Sauls), und über den heidnischen Riesen (Goliath). — Im II. Theil liefert die Stilkritik den Nachweis, dafs die Thür aus der altchristlichen Zeit stammt, im III. Theil wird die genaue Fixirung der Ursprungszeit erstrebt und durch den scharfsinnigen Nachweis erreicht, dafs die Darstellungen der Thür im engsten Zusammenhang stehen mit der Apologie Davids, welche der hl. Ambrosius um 384 verfafste, zwei Jahre vor der Einweihung der von ihm erbauten und wohl gleich mit der Hauptthür versehenen Kirche. In diesem Zusammenhange bestätigt sich die alte, stets wiederkehrende Ueberlieferung, dafs die Thür noch erhalten, von der Kaiser Theodosius durch den hl. Ambrosius 390 zurückgewiesen wurde, und durch den Inhalt ihrer Darstellungen werden die Umstände der Zurückweisung bestätigt. — Dieses historisch, archäologisch, ikonographisch hochbedeutsame Denkmal entdeckt und in die Kunstgeschichte durch überzeugenden Nachweis eingeführt zu haben, ist ein Verdienst allerersten Ranges.

Schnütgen.

Geschichte der Reliquien in der Schweiz. Von E. A. Stückelberg. Mit 40 Abbildungen. Verlag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde in Zürich 1902. (Preis 10 Frcs.)

Die Reliquienverehrung ist auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht von grofser Bedeutung, daher auch von diesem Standpunkte aus ihre wissenschaftliche Untersuchung eine um so dringlichere Aufgabe, je mehr sie bisher vernachlässigt wurde. Stückelberg unternimmt sie für den Bereich seines Vaterlandes und legt die reife Frucht langer mühsamer Studien vor, die dem Wesen nach in zahlreichen Regesten besteht, vom Jahre 381 bis 1901, als in ebenso vielen urkundlichen Beiträgen zur Geschichte der ehemals und jetzt in der Schweiz noch vorhandenen Reliquien, wie der in ihr verehrten Heiligen und Seligen. Diesen 314 Seiten umfassenden Regesten geht (auf 63 Seiten) ein Ueberblick über die Quellen vorher und über die Reliquien im Allgemeinen (40 Seiten). Diese beiden mit grofser Umsicht und Sorgfalt gearbeiteten Abschnitte werden durch manche charakteristische Illustrationen unterstützt, die Vorfragen eingehend und objektiv geprüft, zunächst die Beglaubigungen (Zettel, Inschriften, Authentiken, Visitationsprotokolle etc.), die Verzeichnisse (Ablafsbriefe, Inventare, Kalender u. s. w.), die Bitt- und Schenkungsurkunden, die Festschriften

verschiedener Art, die Sammelbücher. Sodann sind in einem wichtigen Kapitel: Charakter, Herkunft und Aechtheit der Reliquien behandelt, zahlreiche, auch auf andere Länder ausgedehnte Untersuchungen, welche des weiteren über die Bewahrung der Reliquien und die Formen ihrer Behälter sich aussprechen, wie über die ungemein mannigfaltige Art ihrer Verehrung. Unter den Orten Deutschlands und Oesterreichs p. LXXXI bis LXXXII, welche der Schweiz viele Reliquien geliefert haben, seien genannt: Aachen, Altlaich, Altkirch, Andlau, Augsburg, Bamberg, Birgelau, Bonn, Eichsel, Eichstädt, Erstheim, Ettenheimmünster, Feldkirch, Findelsberg, Füssen, Fulda, Hall, Haslach, Heiligenkreuz, Hohenburg, Innsbruck, Isny, Köln, Konstanz, Mainz, Memmingen, Molsheim, Murbach, Pæris, Passau, Petershausen, Regensburg, Reichenau, Rommersdorf, Säckingen, Strafsburg, Trient, Trier, Weingarten, Wien, Worms, Würzburg. — Viele höchst schätzenswerthe Beobachtungen sind hier zusammengestellt, ein bedeutungsvoller Rahmen, in den noch Manches eingetragen werden kann, z. B. die Bedeutung der in uralten Geweberesten bestehenden Umhüllungen, die zumeist hinsichtlich der Authentisirung und Bestimmung von Alter und Herkunft sehr werthvoll, deswegen mit der gröfsten Schonung zu behandeln sind, zumal wenn der defekte Zustand derselben eine neue Fassung (über der alten) erfordert. — Möge dem Verfasser die Fortsetzung dieser grofse Betriebsamkeit erfordernden Studien vergönnt sein, für welche er auf die Mitwirkung Vieler angewiesen ist, namentlich auf die „Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde", unter deren Flagge als erstes Schiff dieser Band segelt!

Schnütgen.

Bayerns Kirchenprovinzen. Ein Ueberblick über Geschichte und Bestand der Katholischen Kirche im Königreich Bayern, unter Benutzung amtlichen Materials bearbeitet von Dr. Joseph Schlecht. Mit einer Karte in Buntdruck, 10 Tafelbildern, 158 Abbildungen im Text und einem Verzeichnifs sämmtlicher katholischer Pfarreien Bayerns. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München 1902. (Preis 3 Mk., geb. 4,50 Mk.)

Als kirchliches Handbuch für Bayern läfst sich dieser stattliche, 170 Seiten umfassende Grofsoktavband bezeichnen, der die Einrichtungen der katholischen Kirche in Bayern auf Grund zuverlässiger Statistik beschreibt, unter Berücksichtigung der historischen Entwicklung, also der Bischofsreihen in den beiden Kirchenprovinzen München-Freising und Bamberg, sowie der Kunstwerke, die im Lande entstanden sind und seinen kostbarsten Schatz bilden. Dafs hiervon zahlreiche und gute Abbildungen geboten werden, die mit landschaftlichen Bildern, Porträts u. s. w. abwechseln, verleiht noch einen besonderen Werth und Reiz dem auch sonst hübsch ausgestatteten Buche, welches durch seine vielfachen, ohne Zweifel durchaus korrekten Angaben und durch die Wärme der Schilderung einen ungewöhnlich grofsen Leserkreis zu gewinnen geeignet ist, zumal bei seinem sehr wohlfeilen Preise. Ein so durchgearbeitetes und ansprechendes Orientirungs- und Nachschlagebuch wäre jedem Lande zu wünschen, eigentlich jeder Kirchenprovinz, denn dafs deren zwei so einheitlich geartet sind, wie die beiden bayerischen, bildet eine Ausnahme.

D.

Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrh., beschrieben und aufgenommen im Auftrag des Kgl. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten. I. Band. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, bearbeitet von G. von Bezold, Berth. Riehl, G. Hager, unter Mitwirkung anderer Gelehrten und Künstler. Verlag von Jos. Albert in München.

Dieses grofs angelegte Werk konnte schon vor 10 Jahren hier angezeigt werden (Bd. V, Sp. 327) und welche Fortschritte es inzwischen gemacht hat, beweist der Umstand, dafs bereits Lieferung 20 und 21 mit je einem Atlas von 12 Lichtdruck- und Photogravure-Tafeln vorliegen. Die Erscheinung der Hefte wie der Mappen ist jetzt ungemein stattlich; jene sind reich illustrirt und diese enthalten je 24 ausgezeichnete Foliotafeln, so dafs kein anderes Inventarwerk diesem an äufserem Glanz gleichkommt. Der innere Werth hält damit gleichen Schritt, Dank dem guten Programm und den vorzüglichen Kräften, die es ausführen, jeder mit seinem Namen für seine Beiträge eintretend. — Jedem Bezirksamt ist jetzt eine eigene Lieferung gewidmet, und mit der Stadt, deren Namen es trägt, beginnt die Beschreibung. Ihr geht eine Art von Einleitung voraus, welche den Bezirk kurz charakterisirt nach seiner geographischen und landschaftlichen Lage und Beschaffenheit, nach seinen Baumaterialien, nach seiner territorialen und kirchlichen Geschichte, nach seinen Hauptorten, namentlich nach seinen Klöstern, deren Geschichte skizzirt wird, wie nach seinen Hofmarken. Sodann wird eine genaue Uebersicht geboten über die in dem Bezirke erhaltenen Kunstwerke, in erster Linie der Bauwerke, deren Entwicklung eingehend geschildert wird in mustergültiger Darlegung; ihnen folgen die Erzeugnisse der Plastik, Wand- und Glasmalerei, des Kunstgewerbes; die Literaturangabe bildet den Schlufs, so dafs der Leser an die Kunstwerke in den einzelnen alphabetisch geordneten Ortschaften gehörig vorbereitet herantritt. Die Beschreibung derselben ist knapp in der Form, sehr ausgiebig in dem, was sie bietet, namentlich in den baugeschichtlichen, inschriftlichen und sonstigen, nur durch urkundliche Forschung und sorgsame Entzifferung zu gewinnenden Notizen. Hierin wie in allem Anderen zeigt sich der sichere Blick, die geübte Hand der Verfasser v. Bezold, Hager, Halm, Riehl, H. A. Schmid, die über eine für die Denkmälerbearbeitung ganz ungewöhnliche Ausrüstung verfügen, auch über die so wesentliche Vertrautheit mit der Kunstgeschichte des Landes. — Die beiden Bezirksämter Traunstein und Wasserburg, die hier behandelt werden, zeichnen sich weder durch grofsen Reichthum an Denkmälern, noch durch deren ungewöhnliche Selbstständigkeit aus, aber die Baukunst ist in ihnen gut vertreten, ganz besonders die des XV. Jahrh., und auch an tüchtigen Barockbauten fehlt es nicht. Werke der Steinskulptur, besonders Grab-

steine, wie der Holzplastik, namentlich aus der Spätgothik und Barockzeit, auch spätgothische Tafel- und noch spätere Wandmalereien haben sich in erheblicher Anzahl erhalten, viel weniger kunstgewerbliche Arbeiten. Die besten Denkmäler sind in den beiden Heften, vornehmlich in den sie begleitenden Atlässen abgebildet und die Reproduktionen sind von einer kaum noch zu überbietenden Vollkommenheit. R.

Catalogue of early Christian Antiquities and objects from the Christian east in the department of British and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum by O. M. Dalton M. A. assistant in the department. London 1901. Printed by order of the trustees and sold at the British Museum. (Preis 24 Schillinge.)

Der kostbare Schatz altchristlicher und byzantinischer Kleinkunstgegenstände, den das Britische Museum in London besitzt, dank dem kenntnifsreichen Sammeleifer erleuchteter Liebhaber und den ernsten Bestrebungen tüchtiger Direktoren, erscheint hier in vortrefflicher Bearbeitung, indem 1003 Objekte mehr oder weniger eingehend beschrieben werden unter Angabe des Ursprungs und der Erwerbsart. Manche derselben sind auf grofsmüthige Geschenkgeber zurückzuführen, und unter ihnen behauptet den ersten Rang der frühere Direktor der Sammlungen Mr. Aug. Franks dessen zahlreiche, zumeist aus letzwilliger Verfügung erflossene Beiträge von höchstem Werth sind. Mehr als ein Viertel sämmtlicher Gegenstände erscheint im Text illustrirt, oder auf den 35 Lichtdrucktafeln dargestellt, und dieser Schatz von Abbildungen bietet ein Anschauungs-, Belehrungs-, Vergleichsmaterial, wie es hinsichtlich dieser Perioden noch nirgendwo veröffentlicht worden ist. Nacheinander werden aufgeführt die gravirten Gemmen, Kameen, Ringe (226, zumeist aus dem Vermächtnisse Franks stammende Exemplare), Juwelen und sonstigen Schmucksachen, Elfenbeinreliefs, Silbersachen, Bronzegeräthe und Gefäfse, Glaserzeugnisse, Thonabformungen, Steinskulpturen, endlich Vermischtes, wie Gewebe, Holz, Knochen, Bleigüsse. Die Bereicherung welche die Kunstgeschichte des ersten christlichen Jahrtausends, also des der Aufklärung noch am meisten bedürftigen Zeitraumes hier namentlich in kultureller, ikonographischer, technischer Hinsicht erfährt, ist alles Lobes werth, an welches sofort der wärmste Dank sich anschliefst für den Verfasser wie seinen Förderer und Einführer Charles H. Read, der die Erbschaft von Franks übernommen hat. Da auch die Literaturangaben sehr ausgiebig, die Register sehr reich, die Abbildungen vortrefflich sind mit Einschlufs ihrer Anordnung, so bereitet der Gebrauch des schönen Buches ungetrübten Genufs. Schnütgen.

Historische Städtebilder von Cornelius Gurlitt. Band II. Würzburg. Wasmuth, Berlin 1902.

Die stilistische Mannigfaltigkeit und der dekorative Reichthum der Baudenkmäler Würzburgs rücken sein Städtebild in den Vordergrund, so dafs es nur von wenigen anderen erreicht wird. Da die Stadt ihren Ursprung und ihre verschiedenen Blütheperioden, die in das VIII., X., XII., und XIII., in den Schlufs des XV. und XVI., sowie in die II. Hälfte des XVII. und XVIII. Jahrh. fallen, vornehmlich den Bischöfen verdankt, so zeigen ihre Bauten in ungewöhnlichem Maise das kirchliche bezw. geistliche Gepräge. Ihrer Entwicklung gemäfs sind sie auf den 32 Grofsfolioseiten beschrieben an der Hand von 55 Illustrationen, die zum gröfsten Theil auf Zeichnungen beruhen, und unter Hinweis auf die 30 Lichtdrucktafeln, denen scharfe Photographien zu Grunde liegen. An der Festungskirche im Schlofs Marienberg, einem Centralbau gleich nach 1600, hat sich von der Anlage des VIII. Jahrh. aufser der allgemeinen Form nichts Erkennbares erhalten, sodafs das Kloster Oberzell, eine Gründung des heil. Norbert, in seinen zum Theil gut erhaltenen Resten der älteste Bau ist, nach ihm der Dom, die Schotten- und Burkardkirche, sowie das Neumünster, die sämmtlich romanisch, im Laufe der Zeit mancherlei Veränderungen erlitten haben. Dasselbe Schicksal haben die einfachen aber charakteristischen Klosterkirchen der frühgothischen Periode erfahren: Cisterzienserinnen, Franziskaner, Dominikaner, Deutschherren; aber die Marienkapelle, ein wahres Juwel der Hochgothik, ist glücklicher Weise verschont geblieben. Die reiche spätgothische Plastik leitet zur Renaissance über, die in allen ihren Stadien, das erste ausgenommen, glänzend vertreten ist. Hier bot der berühmte Bischof Julius Echter von Mespelbrunn († 1617) die Anregung bis zu dem Mafse, dafs bei der Universität, der Neubaukirche (für die Jesuiten), dem Schlofs Marienberg etc., von einem Juliusstil geredet wird, dessen Eigenart (gothische Reminiscenzen) noch näherer Untersuchung bedarf. Der folgenden Periode gehören, zum Theil ebenfalls auf alter Grundlage erbaut, das Rathhaus, das Stift Haug, manche Wohnhäuser und einzelne Brunnen an; der I. Hälfte des XVIII. Jahrh. St. Peter, das Portal von Neumünster und vor Allem die neue Residenz, die grofsartige Barockschöpfung des genialen Balthasar Neumann, zu der Fürstbischof von Schönborn den Grund legte, der bau- und umbaulustige Mäcen. Die Traditionen behaupteten sich durch die Regierungszeit des Fürstbischofs von Erthal mit einer Hinneigung zu klassizistischen Formen. — Alle diese Wandlungen werden übersichtlich und anschaulich vorgeführt an der Hand der heutigen Monumente, und die Lehren, die sie hinsichtlich ihrer Formen, namentlich ihrer Gruppirungsverhältnisse und ihrer dekorativen Wirkung reichlich zu ertheilen vermögen, springen klar genug in die Augen. A.

Cordoba und Granada. Von Karl Eugen Schmidt. Verlag von E. A. Seemann. Die drei andalusischen Städte Cordoba, Sevilla, Granada sollen als „Berühmte Kunststätten" im Zusammenhange behandelt werden, weil die Gemeinsamkeit römischer, arabischer und christlicher Denkmäler sie auszeichnet, namentlich der Glanz der moslimischen Bauten, die in der Mannigfaltigkeit ihrer Anlage und Ausstattung nicht ihres Gleichen haben. Die letzteren werden in drei Perioden geschieden: in die sogen. byzantinische (VIII. bis XI. Jahrh.), deren Hauptwerk die Moschee von Cor-

doba ist, in die maurische (das XII. u. XIII. Jahrh. umfassende), welche namentlich durch die Giralda in Sevilla charakterisirt wird, in die vorwiegend ornamentale (XIV. u. XV. Jahrh.) mit ihrer Alhambra in Granada. — Die Denkmäler von Sevilla werden für den folgenden Band reservirt, diejenigen von Cordoba und Granada in dem vorliegenden Nr. 13 behandelt. Dafs hier den arabischen Bauten der Löwenantheil zufällt und ihnen gegenüber selbst der gewaltige Dom von Granada in den Hintergrund tritt, ist nicht zu mifsbilligen, zumal er gemäfs seiner Verwandtschaft mit anderen Bauten der Renaissance eine viel leichter verständliche Sprache redet; und dafs neben den arabischen Bauten auch ihre landschaftliche Umgebung, auf die sie zum Theil gestimmt sind, geschildert wird, sogar das Volksleben mit seinen künstlerischen Motiven, hat seine Begründung in einem Buche, welches vornehmlich für den Touristen bestimmt ist, für die Würdigunng der Schönheiten seinen Blick schärfen soll, auch durch die Vorführung guter Textbilder, die sich, 97 an der Zahl, zumeist auf die Architektur und deren Dekor beziehen. Die Bemerkungen über christlichen Fanatismus mögen der II. Auflage erspart bleiben!

Schnütgen.

Monographie de la Cathédrale d' Angers par de Farcy. Der Dom von Angers geniefst wie als Bauwerk, so namentlich wegen seiner Ausstattung grofses Ansehen, und der in seinem Schatten wohnende Graf de Farcy, den Lesern der Zeitschrift vornehmlich als Verfasser des grofsen vortrefflichen Werkes: »La Broderie« bekannt, hat ihn Jahrzehnte hindurch mit einer Hingebung studirt, wie sie nicht manchem Bauwerke zu Theil geworden ist. Die vollkommen reife Frucht dieser Studien steht er im Begriffe zu veröffentlichen in einem vierbändigen, von einem Album begleiteten Werk, welches bei Longtemps erscheinen und nur 100 Fr. kosten soll. — Der **I.** Band: »La construction«, soll das Bauwerk mit seiner Umgebung und seiner monumentalen Ausstattung behandeln, der **II.**: »Les immeubles par destination«: Chorgestühle, Kanzel, Orgel etc., der **III.**: »Le Mobilier«: Stickereien, Gewebe, alten und neuen Schatz etc., der **IV.**: »Les personnes et les cérémonies«: Bischof, Kapitel, Festfeier, Gottesdienst; das Album: grofse Abbildungen. Jeder Band ist einzeln zu haben, der **III.** bereits erschienen (Preis 25 Fr.) und zwar als Versuchsband, insofern nur eine hinreichende Anzahl von Abnehmern die sehr kostspielige Veröffentlichung der weiteren Bände ermöglichen würde. — Es handelt sich hier um ein Werk, welches nicht nur durch die Bedeutung des Denkmals und seine Ausstattung, sondern ganz besonders durch die Kenntnisse und Erfahrungen seines Verfassers ganz gewifs eine solche Fülle von Belehrung bieten wird, nicht nur auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, sondern auch der Ikonographie, Liturgik u. s. w. sowie für das neue kirchliche Kunstschaffen, dafs es eine ganz bevorzugte Stelle einnehmen, eine Fundgrube bilden wird, vornehmlich für den Klerus und die kirchlichen Künstler, mithin die Anschaffung auf das wärmste empfohlen zu werden verdient. Möge es dem verdienstvollen Verfasser, der mit gründlicher Gelehrsamkeit praktische Tüchtigkeit verbindet, vergönnt sein, sein Werk zu vollenden, für dessen einzelnen Band er nach der vieljährigen Vorbereitung nur ein Jahr bedarf!

Schnütgen.

Brixen. Geschichtsbild und Sehenswürdigkeiten. Von Johann Walchegger, Dombenefiziat. Mit 42 feinen Text-Illustrationen und einem Titelbild. Prefsvereins-Buchhandlung, Brixen 1901. (Preis 4 Mk.)

Zur Jahrtausendfeier (901—1901) der Stadt Brixen ist dieses mit Verständnifs und Wärme geschriebene Büchlein erschienen, welches im I. Theil die Geschichte der Stadt behandelt, die schon bald nach ihrer Gründung Bischofssitz wurde und damit die Vorbedingung für die Reichsunmittelbarkeit als Fürstenthum gewann. Die Schicksale desselben werden in fünf Kapiteln dargestellt bis zu seiner Aufhebung durch den Reichsdeputationshauptschlufs, und die Entwickelung der Stadt seit dieser Zeit wird im VII. Kapitel erörtert. — Der II. Theil ist den Sehenswürdigkeiten gewidmet, die sich hauptsächlich im Dom und um denselben, im Schatz, im Kreuzganz mit seinem grofsartigen Gemäldecyklus u. s. w. entfalten. Von ihrer Bedeutung legen die zahlreichen Abbildungen Zeugnifs ab, die zum Theil, wie jetzt üblich, auch auf Ansichts-Postkarten (10 Stück für 1 Mk.) übertragen sind.

B.

La Cathédrale St. Bavon à Gand, avec texte du Chanoine van den Gheyn, supérieur de l'institut St. Liévin à Gand. La librairie neerlandaise à Gand.

Dem Dom zu Gent sind hier **10** ganz ausgezeichnete Lichtdrucktafeln in Grofsfolio gewidmet, welche aus der (bereits in Bd. XIII, Sp. **381** gerühmten) Anstalt von H. Kleinmann & Cie. in Haarlem hervorgegangen sind. Zwei geben die grofsartige Aufsenansicht, zwei die ungemein dekorative Innenwirkung des Bauwerks wieder, dessen Chor aus der Spätzeit des XIII. Jahrh., dessen Thurm aus dem XV. Jahrh., dessen Schiffe aus dem XVI. Jahrh. stammen. Der mächtige, von Verbrugghen ausgeführte Hochaltar stammt aus dem XVIII. Jahrh., ebenso die gewaltige phantastische Kanzel. Die grofsen Grabmäler vertheilen sich auf das XVII. und XVIII. Jahrh., während der kolossale Bronzegufs-Standleuchter und ein eisengeschmiedeter Hängeleuchter noch bis in das XVI. Jahrh. zurückreichen. Drei weitere Tafeln mit dem Klappaltar der Gebr. van Eyck, dem berühmtesten Gemälde des Mittelalters, sind so klar, wie die sehr ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse an seinem Standorte es gestatten, aber nicht scharf genug, um weitere Versuche bei besserem Lichte überflüssig zu machen; dieselben sind daher auch in die Beschreibung der übrigen Abbildungen nicht aufgenommen, die 8 Seiten umfafst und schätzenswerthe Notizen bietet.

Schnütgen.





Abhandlungen.

Hans Memlings Jugendentwicklung.

Mit Lichtdruck (Tafel III).



Um die Eigenart des künstlerischen Schaffens seiner Lieblingsmeister zu ergründen, beschäftigt der Forscher sich gern mit deren Jugendentwicklung und verfolgt, wie sich im Anblick der umgebenden Natur, unter dem Einflufs verschiedener Vorbilder der Ausdruck persönlichen Wesens allmählich festigt und entfaltet. Dem Kenner gewährt es besonderen Reiz von den sicheren Zügen der ausgeschriebenen Handschrift auf erste tastende Versuche zurückzuschliefsen, in denen bestimmte Ziele und neue Ausdrucksformen erst fern aufdämmern und noch nicht zu sicherem Besitz erreicht sind. Der reifen Meisterschaft, der Beherrschung der Mittel, die leicht zur Routine wird, zieht er die bescheidenen Erfolge der frühen Jahre vor und möchte überall ein stetiges Wachsen, den Fortschritt innerer wie äufserer Bereicherung und Klärung verfolgen.

Die mannigfachen Schwierigkeiten des Nachweises solcher Entwicklungsreihen wird Niemand leugnen. Bekannte Indizien der Formgebung sind erst im Keim verschlossen, die oft bewunderten Vorzüge noch nicht zur Reife gediehen. Zu solchen Bestimmungen bedarf es einer innigen Vertrautheit mit der Individualität des betrachteten Meisters. Man mufs auch die Möglichkeiten ermessen und gleichsam mit dessen Augen sehen, um alle Bestrebungen, Absichten und Wünsche des langwierigen Bildungsganges mit Um- und Abwegen zu überschauen. Es gilt all' die Leistungen zu würdigen, die sich zwischen der überkommenen Stilrichtung und dem neugeprägten Ideal überleitend einpassen. Die Auffindung neuer Jugendwerke geschätzter Künstler der Vorzeit blieb daher selten unangefochten. Die ersten Versuche erschienen im einen Fall allzu tüftelnd in ihrer sauberen Sorgfalt oder derb und ungefüg; sie schmiegten sich bald zu eng an ihre Vorbilder oder die stammelnde abgebrochene Ausdrucksweise, das kühne Ungestüm, mit dem der Anfänger sich der anstürmenden Eindrücke zu bemächtigen gedachte, enthüllte Ungleichheit, Härten und Fehler.

Zuverlässige Traditionen lassen uns meist im Stich. Die Schriftquellen sind namentlich für die niederländische Kunstgeschichte stets zu karg, um festen Boden zur Erforschung der Jugendgeschichte der führenden Maler zu bieten.

Ein biographischer Versuch, der an vereinzelte Nachrichten anknüpft, wird in Gefahr laufen, nur luftige Spekulationen zu zeitigen. So hat denn auch eine Tagebuchnotiz des Gelehrten Rombout de Doppere, Aktuar von St. Domitian zu Brügge († 1501) in Betreff der Herkunft Hans Memlings in verhängnifsvoller Weise die Einbildungskraft moderner Kunsthistoriker beflügelt.

Die Abkürzung des Vornamens „Hans" weist allerdings auf die deutsche Herkunft; als Vlame wäre er wohl Jan genannt worden.[1])

‚Oriundus erat Magunciaco' fügt de Doppere der Aufzeichnung des Todesdatums 11. August 1494 hinzu. Das Geburtsjahr bleibt unbekannt, kann aber bis in die 30 er Jahre hinaufreichen.

In der ernsten Milde und sittsamen Gelassenheit der Heiligengestalten Memlings, der munteren Frische der Kinder, der holden Innigkeit und stillen Sentimentalität der Jungfrauen hatte man früher schon den Ergufs eines deutschen Gemüths nachempfunden; nun machte man ihn zum Schüler oder Genossen eines höchst originellen Stechers und Malers, der am Mittelrhein im letzten Viertel bis über die Wende des XV. Jahrhunderts blühte. Nach Stephan Lochners Vorbild soll er sich dann weiterhin ausgebildet und zum Schlufs erst dem weltfreudigen farbenreichen vlämischen Realismus ergeben haben. Im Anschlufs an eine Wanderfahrt das Rheinthal von Mainz abwärts ward ein Entwicklungsgang in mehreren

---

[1]) In Marcus van Vaernewyck »Historie van Belgis« (1534) werden „schilderyen van den duytschen Hans" in Brügger Kirchen hervorgehoben.

Etappen konstruirt.[2]) Als Produkte seines präsumptiven Kölner Aufenthaltes schrieb man Hans Memling in kühner Konjektur das Werk eines dortigen Anonymus, des Meisters der Verherrlichung Mariae zu.

Die Resultate einer umsichtigen Stilkritik stehen ebenso wie der Verlauf der allgemeinen Kunstentwicklung mit diesen Hypothesen im Widerspruch. Mag der Familienname sich nun von dem Kirchdorf Mümling unweit Aschaffenburg oder dem Orte Medemblick (Memelinc) bei Alkmaar herleiten,[3]) die subtile, koloristischen Reizen zugewandte Kunst des Brügger Malers ist vlämischem Boden entsprossen. Nicht die mindesten Spuren weisen bei ihm auf Erinnerungen an jene bewegten ausdrucksvollen Kompositionen der mittelrheinischen Schule, die Henry Thode erst kürzlich überzeugend der deutschen Kunstgeschichte einordnete.[4])

Der imposante Eindruck der Stadt Köln hingegen mit ihren Denkmälern, das gedehnte Häusermeer am Rheinstrom mit Mauern und Thorburgen, der hohe Domchor, der Südthurm mit dem Krahnen, die schlank emporstrebenden Massen von St. Martin und andere Pfarrkirchen, haftete wie ein persönliches Erlebnifs in Hans Memlings Gedächtnifs. Auch die traulichen gefühlswarmen Darstellungen Stephan Lochners fanden in verwandtem Empfinden ihren Nachklang. Es sind aber einzig die schlichten und doch so beredten Motive, der seelische Gehalt der Bilder, die ihn anzogen. Die künstlerische Ausdrucksweise, die Charakteristik, Gruppirung, Raumbildung und Stoffbehandlung, kurz die gesammte Naturwiedergabe und Technik des Dombildmeisters dünkte schon Ende der 50er Jahre selbst den Kölner Zunftgenossen beschränkt und veraltet.

Was das Auge an den Tafelbildern der neuen vlämischen Schilderkunst entzückte, die weiten Fernsichten der Landschaft unter natürlichem Himmelsblau, die Tiefe des Raumes, das Spiel des Lichtes und seiner Reflexe, die tiefe Gluth der Farben in vielfältig gebrochenen Uebergängen, dies Alles fehlt noch den lichten Gemälden des Kölners, dessen holdverschämte und biedere Gestalten auf schmaler Bühne der Bedingtheit alles Wirklichen entrückt schienen.

Die Anregungen, welche Memling in Köln empfing, können nun auch noch im reifen Mannesalter gesammelt sein; der Verkehr zwischen der rheinischen Metropole und den niederländischen Handelsstädten war überaus rege. Auch Rogier van der Weyden unterhielt Beziehungen zu Köln, Hugo van der Goes unternahm dorthin eine Reise, die so traurigen Ausgang hatte. Aehnlich wie einige Szenen an Memlings Ursulaschrein von 1489 zeigen auch Tafeln eines Passionscyklus, treffliche Arbeiten einer Brabanter Werkstatt (Brüsseler Gallerie Nr. 62, 63), im landschaftlichen Hintergrund die Ansichten Kölner Bauten.

In Vasaris Uebersicht ausgezeichneter vlämischer Künstler, ebenso von seinem Gewährsmann Lodovico Guicciardini wird „Hausse" (Hans) als Schüler und Nachfolger des grofsen Rogier van der Weyden († 16. Juni 1464) bezeichnet. Angaben der Inventare der Kunstsammlungen Margarethas von Oesterreich (1516, 1524) stützen diese Nachricht. Die Statthalterin der Niederlande besafs ein köstliches Altärchen, als Werk beider Maler bezeichnet. Der Pietà im Mittelstück von der Hand Rogiers hatte Memling auf den Flügeln Engelgestalten und aufsen en grissaille „die Verkündigung des Erzengel Gabriel" hinzugefügt. Die gemeinsame Ausführung eines Auftrages ist hiermit zwar noch nicht bewiesen; man könnte auch annehmen, dafs Memling später berufen wurde, den ergreifenden Eindruck des Hauptbildes durch anmuthige Gestalten zu mildern.

Eine Bestätigung des persönlichen Verhältnisses bringt erst die eingehende Untersuchung der Werke beider Künstler.

Die feingliedrigen schmächtigen Figuren Memlings erscheinen fast wie schüchterne jüngere Geschwister der scharfumrissenen herben Charaktertypen Rogiers. Alle Gepflogenheiten seiner Werkstatt, vornehmlich die eingehende Umrifszeichnung der mageren Gliedmafsen mit ihren feinen Hautfalten, die kantige Gewandbehandlung werden von dem Brügger

---

[2]) Dr. Franz Bock »Memling-Studien« (Düsseldorf 1900). — E. Flechsig in der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. (VIII, 1897) S. 72.

[3]) A. J. Wauters »Hans Memling, sept études etc.« (Bruxelles 1893). — James Weale „Remarks on Memlinc" »Repertorium für Kunstwissenschaft« (XXIV, 1901); — „Hans Memlinc" (Bruges 1901); — „Quelques observations sur le Memling" de Mr. L. Kaemmerer »Revue de l'Art chrétien« (XII, 1901). „Hans Memlinc" (London 1901).

[4]) Henry Thode, „Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrh. etc." im »Jahrbuch der Kgl. Preufs. Kunstsammlungen« (XXI, 1900).

Maler übernommen. Unzählig sind die Motive, die er Rogiers Traditionen ebenso wie das gesammte Schema mancher Kompositionen entlehnt. Solche Uebereinstimmungen fallen umsomehr in's Gewicht, da Temperament und Auffassung beider Maler grundverschieden waren. Rogier neigt in seiner religiösen Inbrunst wie seiner Naturwiedergabe zur Schroffheit. Er will überzeugen und hinreifsen durch neue packende Motive und ein gewaltsam erschütterndes Pathos. Ein reicher gedanklicher Inhalt, tiefsinnige Zusammenhänge der Historien durch die Heilslehre laden zu ernster Betrachtung. Memling verweilt gern in heiterer feiertäglicher Stimmung bei ruhigen friedlichen Situationen voll tröstlichem Empfindungsgehalt. Sein eigentliches Gebiet ist die Schilderung süfser heiliger Minne, kindlicher Unschuld, hingebender Andacht. Seine Gestalten scheinen oft in wehmüthigem Sinnen und Träumen verloren. Auch erzählt er uns mit Behagen in munterer Ausführlichkeit weitläufige legendarische Begebenheiten und veranschaulicht naiv jede Episode. Doch die lyrische Gefühlsweise, der Gleichmuth der Kinder Gottes waltet auch hier.

Wie bei den Kölner Malern oder Pietro Perugino wird das Kolorit durch Schmelz und tiefe Gluth zum wirksamen Ausdrucksmittel, zur unbewufsten Sprache des Gemüths, stets von Neuem überraschend und erquickend. Die satten klaren Lokalfarben in ihrer Transparenz leuchten und schimmern wie Edelsteine. Das Helldunkel ist wenig entwickelt, ein einheitlicher Gesammtton wird nur in Ausnahmen erreicht. Alles Köstliche, was ihm erdenklich, breitet der Maler in seinen Andachtsbildern vor uns aus. Schimmernde Porphyrsäulen mit fein gemeifselten Marmorkapitellen stützen die luftige Halle, in der der Thron der Gottesmutter sich erhebt; Tapisserien bilden die Rückwand des Baldachin, bunte persische Teppiche sind über die Thronstufen gebreitet. Engelputti knüpfen den festlichen Schmuck, Blumen- und Fruchtgewinde an die Gewölbebogen.

Zutreffender als sein Lehrer und Vorgänger ist Memling ein Klein- und Feinmaler zu nennen, je geringer der Maafsstab, umso mehr befriedigen seine zierlichen Gestalten.

Die erlesenen Reize des Kolorits gingen nun schwerlich aus der Nachahmung Rogiers hervor. Anregungen in dieser Richtung boten eher die Bilder des Löwener Stadtmaler Dierick Bouts. Sein Schüler braucht Memling deshalb nicht gewesen zu sein; er hätte sonst wohl auch die malerischen Probleme eifriger aufgenommen, mit denen jener scharfsinnige Beobachter atmosphärischer Stimmungen sich eindringlich befafste, die Licht- und Tonmalerei.

Ludwig Kaemmerer[5]) hat dann ferner auf die Anwesenheit des genialen Hugo van der Goes in Brügge hingewiesen, der 1468 dort prächtige Festdekorationen ausführte, zur Zeit der beginnenden Reife Memlings. Der Eindruck derartiger Werke grofsen Stils ist bei ihm jedoch nicht mit derselben Deutlichkeit wie die nachhaltige Einwirkung Rogiers zu konstatiren. Diesem folgte Memling noch lange in Komposition und Formgebung auch in der Ferne seines Wirkenskreises in Brügge, wo er übrigens den machtvollen Schöpfungen seines Lehrers fast allenthalben in Kirchen und Familienkapellen begegnete.[6])

Gerade das Hervorwachsen aus der einflufsreichen Brüsseler Werkstatt, in der sich so viele Maler heranbildeten, erschwert aber auch die Feststellung der Jugendwerke Memlings. Sind seine Erstlingswerke überhaupt noch erhalten, so können sie nur in jener kleinen Bildergruppe zu suchen sein, bei der sich die Formenstrenge und starre Herbheit der Typen Rogiers sanft lindert und ein weiches Empfinden

[5]) Ludwig Kaemmerer „Memling". »Künstler Monographien«. Bd. XXXIX. (Bielefeld und Leipzig 1899.) Das Bildchen der Anbetung des Christuskindes von Memling bei Herrn Wilhelm Clemens in München erinnert in Zeichnung und Farbton etwas an das Dreikönigenaltärchen des Hugo van der Goes in der Liechtenstein-Gallerie zu Wien. Ein Bildnifspaar, angeblich Tommaso Portinari und seine Gemahlin darstellend, wird gleichfalls als Jugendarbeit Memlings bezeichnet und gelangte kürzlich aus dem Florentiner Kunsthandel nach Amerika. — Ein unbekanntes eigenhändiges Werk Memlings aus späterer Zeit besitzt Baron Alphonse de Rothschild in Paris. Die feine statuarische Gestalt der Madonna mit dem Kind ist nur durch die Figürchen im Hintergrund als Darstellung der „Ruhe auf der Flucht" kenntlich. St. Joseph schlägt Früchte von einer Palme, neben ihm grast sein Esel. In der Felsenwildnifs erkennt man allerlei Thiere: Löwen, Affen, Adler, Elster. In der Ferne Reiter. Der Himmel ist graublau, die Farben etwas dunkel. Hochformat in kleinem Maafsstab.

[6]) Vergl. Dürers Tagebuch der niederländischen Reise. Lange und Fuhse: »Dürers schriftlicher Nachlafs«. (Halle 1893.) S. 156.

noch zaghaft den Ausdruck milder Seelengüte und Anmuth erstrebt. Ein tadellos erhaltenes Madonnenbild,[7]) welches kürzlich von Herrn Steinmeyer in Köln aus Florentiner Besitz erworben wurde, dürfte geeignet sein, diese anziehende Gemäldereihe weiterhin zu ergänzen.

Bei der Betrachtung der beigefügten Lichtdruckreproduktion (Tafel III) wird allerdings mancher Fachgenosse geneigt sein, unsere Darstellung jener Anzahl Muttergottesbildchen in Halbfigur zuzutheilen, die bescheidenen Andachtsbedürfnissen dienend, Anklänge an die Stilweise Rogiers und zugleich des Dierick Bouts vereinen. Diese etwas geringschätzige Attribution verbieten aber die ungewöhnlichen Qualitäten des Gemäldes und ein gewisser persönlicher Zug der Auffassung. Es ist durchaus keine handwerkliche Leistung flacher Routine. Jugendlicher fast ängstlicher Eifer und fromme Hingenommenheit mühen sich in aufrichtiger Antheilnahme, das Wunder der Verbindung himmlischer Reinheit und menschlicher Bedürftigkeit zu veranschaulichen. Unbewufst, mit verträumtem sinnenden Blick umfängt die schlichte jungfräuliche Mutter das fleischgewordene Wort, von einem Engelchor beschirmt und inbrünstig verehrt.

In der kräftigen Farbengebung ist feinsinnig die irdische Realität von der himmlischen Vision unterschieden. Maria in leuchtendrothem Gewand und schwerem, tiefblauen Mantel, hebt sich in satten Tönen von der lichten Glorie des Engelreigens und dem Goldgrund, dessen Blinken durch aufgesetzte Strahlen und rothe wie blaue Punkte noch besonders vermehrt ist. Der schimmernde violette Sammet des Unterärmels neben frischgrünem Futterstoff, glitzernde Borden und Edelsteine bereichern aufs glücklichste die koloristische Wirkung. Eingehend, wenn auch noch im Anschlufs an überkommene Motive ist die drollige Munterkeit des Christkindes, das Tappen der Händchen mit gespitzten Fingern wiedergegeben. Aus den sauber gezogenen Umrissen des Antlitzes Mariae spricht noch eine gewisse Befangenheit, welche eine individuelle Belebung der feinen Idealzüge scheut. Von der gleichmäfsig gewölbten Stirn mit hohen Winkeln ringeln goldblonde Locken, strichelnd ist der Glanz der einzelnen Haare angegeben.

Auf Inkarnat und Modellirung hat der Maler seine ganze liebevolle Sorgfalt verwandt. Ein frisches Roth prangt an Wangen und Lippen. Bleiche Lichter und grauliche Schatten sind behutsam vertrieben, um die Formen zu runden. Der zarte Kinderkörper ist heller im Fleischton, weicher wie die mageren arbeitsgewohnten Hände der Mutter, die in der Bildung der Finger und Nägel an die Zeichenweise des Dierick Bouts erinnern. Ganz in seinem Element fühlte sich der Künstler erst als er mit spitzem Pinsel die winzigen Engelfigürchen durchbildete, die in schillernden hellblauen, rothen und maigrünen Gewändern staunend zur Anbetung nahen und einen rosafarbenen Teppich mit grünem Granatmuster ausbreiten.

Diese schmalen Engelgestalten in faltigen Kleidern bieten einen Anhalt das Gemälde stilistisch einzuordnen. Sie stimmen in der Bildung der Köpfchen und jedem Detail überein mit den kindlichen geflügelten Adoranten des Weihnachtsbildchens am Sforza-Altar in Brüssel (Nr. 31), der wohl bestimmt Ende der 50er Jahre aus Rogiers Atelier hervorging. Vergleicht man diese kleine Flügeldarstellung (Abbildung in dieser Zeitschrift XI. 1899. 269/270) mit der Komposition desselben Gegenstandes am Bladelin-Altar Rogiers (Berlin Nr. 535), so wird das zartere Sentiment und die Lust an minutiösen Reizen hervorstechen. Hugo von Tschudi[8]) erwog daher die Möglichkeit, ob diese Brüsseler Flügel von Memling herrühren, auch L. Kaemmerer will ihm wenigstens einen beschränkten Antheil an diesem Triptychon einräumen.

Das Muster für den Madonnentypus unseres Andachtsbildes wird man zunächst in der mütterlichen Himmelskönigin, welche St. Lucas zeichnet (München Nr. 100) oder der beliebten Halbfigur Rogiers im Berliner Museum (Nr. 549 A) suchen. Diesen Gemälden sind hauptsächlich die gespreizten Armbewegungen des Christkindes entnommen, das auf Memlings Epiphanienbilde in Madrid (Prado-Gallerie Nr. 1424) fast übereinstimmend wiederkehrt. Das Oval des Marienkopfes geht auf die Mittelfigur des Dreikönigen-Altars aus Sta. Columba

[7]) Maafse hoch 41 *cm*, breit $29^1/_2$ *cm*. Auf der Rückseite: das Monogramm Christi im Strahlenkranz aus späterer Zeit. — Aufser vereinzelten winzigen Retouchen ist nur das Schamtüchlein des Christkindes eine moderne Zuthat.

[8]) H. von Tschudi im »Repertorium für Kunstwissenschaft« (XVII, 1894) S. 287.

(München Nr. 101) zurück, doch sind die Linien ein wenig unscharf und weichlich geworden, nicht mit jener unerbittlichen Energie markirt. Der bekannte Typus Memlings klingt erst ganz leise an, noch am ehesten im Umrifs der Augenlider und dem verschleierten müden Blick.

Die Kölner Tafel stammt aus altem Familienbesitz des Conte Palmieri und galt stets als ein kostbares Jugendwerk des Hugo van der Goes, des Meisters des Portinari-Altars. Wenn ich auch nicht mit unbedingter Zuversicht den deutschen Hans in Rogiers Werkstatt als Autor bezeichnen möchte, so denke ich, dafs die Kenntnifs des feinen Bildchens doch der Memling-Forschung zu Gute kommen kann.

Den Flügeln des Sforza-Altärchens recht nahe steht sodann ein winziges Diptychon im Musée Condé zu Chantilly (Nr. 107), das ebenfalls als eine Knospe Memlingscher Kunst betrachtet wird. Es enthält in seinem Bilderpaar den Calvarienberg und die Stifterin Jeanne de Bourbon, von ihrem Patron, dem Täufer empfohlen, in Verehrung der Immaculata und des segnenden Christkindes. In den Kompositionen sind Reminiscenzen an eine verlorene monumentale Kreuzabnahme, von der ein Fragment mit dem todten Schächer übrig blieb (Frankfurt, Staedel-Institut Nr. 105) und das Votivbild in Aix Nr. 276 verwerthet; der Maler übernimmt aufserdem die Gruppe der ohnmächtigen Mater dolorosa, die in den Armen des Johannes zu Boden sinkt vom Sakramentsaltar der Antwerpener Gallerie (Nr. 393—395) und er kopirt den Kruzifixus Rogiers. Diese Anleihen weisen auf den unselbstständigen Anfänger hin, dessen mühvolle Feinmalerei sich am besten zum Bücherschmuck eignet und der wohl stolz darauf war, wenn man zum Genufs seiner Bildchen stiller Mufse und einer Lupe bedarf. James Weale vermuthet in dem Autor den weitberühmten Enlumineur Simon Marmion aus Valenciennes. Gegen beglaubigte Memlingwerke stehen die Bildchen in Chantilly an delikaten reinmalerischen Qualitäten in Kolorit und Detailbehandlung kaum zurück. Das zierliche Köpfchen der huldvoll thronenden Himmelskönigin entspricht dem Ideal verschämter Jungfräulichkeit, das ganz ähnlich im Antlitz der blonden Katharina des Sforza-Altares verkörpert ist.

Den nahen Zusammenhang dieser Arbeiten wird man trotz geringer Stilschwankungen nicht in Abrede stellen und sie als Erzeugnisse der Vorstufe der wohlbekannten Art Memlings gelten lassen, welch' neuen Malernamen man auch immer für sie vorschlägt.

Sobald wir sicheren Boden gewinnen und Werke Memlings durch äufsere Umstände mit annähernd festen Jahreszahlen verbinden können, steht auch schon der liebenswürdige Schilderer und gefühlswarme Lyriker in aller Reife seiner Kunst vor uns. Die Madonna in Chatsworth um 1468 in Auftrag gegeben, gleicht all' ihren jüngeren Schwestern. Der eintönige Typus unnahbarer Reinheit und schlichter Herzensgüte ist nunmehr festgestellt; die bescheidenen Verehrer und Gespielinnen des göttlichen Kindes ordnen sich endgültig zu symmetrischen Gruppen. Jene feiertägliche Stille herrscht am geweihten Ort, mit dem Blick in lachende waldfrische Fluren.

Mit dem Devotionsstück steht die Porträtkunst in naher Verbindung. Der brünette Männerkopf der Antwerpener Gallerie (Nr. 5), letzthin als Niccolò di Forzore Spinelli bestimmt und um 1467 angesetzt, wird zum Prototyp aller folgenden Bildnisse Memlings in der reinen spitzen Kontourführung, die sich mit der warmen Pracht der Lokalfarben vereinigt, der Präcision, mit der die Augenlider, die Form der geschwungenen Lippen umrissen ist und jedes Detail zeichnerisch umschrieben wird.

Diese ruhige Stetigkeit, die Gleichmäfsigkeit aller Arbeiten macht es unwahrscheinlich, dafs in Memlings Bildungsgang sehr verschiedenartige Richtungen abwechselten; er besafs kein sanguinisches Temperament, das konträren Einflüssen willig nachgibt. Erstaunliche Metamorphosen sind bei ihm nicht zu gewärtigen und so stellen sich von vornherein gewichtige Bedenken dem Versuch entgegen, Hans Memling das Werk eines resoluten in sich gefestigten Anonymus zuzuweisen. Die Ziele, denen Memling entgegengeht, die neue Formgebung, die er mit anschmiegendem Eifer sich von Rogier anzueignen trachtet, kennt der Urheber der Altartafel aus der Kölner Brigittenkirche mit der Verherrlichung Mariae (Kölner Museum Nr. 69) schon aus eigener Anschauung etlicher Originale, vielleicht sogar durch Gesellendienste in irgend einer Malerwerkstatt des Maasthales. Diese Eindrücke eines älteren vlämischen Monumentalstils reichten aber bei ihm nicht so tief, um die Zusammenhänge mit

Stephan Lochner zu unterbinden. Im Vergleich zu den minutiösen Tafelbildern Memlings bevorzugt er in seinen Stücken erhebliche Dimensionen. Die Charakteristik beschränkt sich meist auf energische Hauptlinien. Seiner Sache gewifs reiht er in dichten Haufen eckige Gestalten mit unförmigen Schädeln zusammen oder seine Figuren stehen straff und ehrenfest wie Statuen gesondert nebeneinander. In dem Schwarm flinker himmlischer Boten mit Schwalbenflügeln und flatternden Chormänteln kommt er der naiven Freude der Andächtigen am holden Frohsinn entgegen. Seine Landschaften zeichnen sich durch die Unmittelbarkeit der Beobachtung aus. Die Ansicht der Stadt Köln und Umgebung auf der Tafel im Kölner Museum (Nr. 70) ist in allen Einzelheiten anschaulich durchgebildet. Die Färbung ist stets kräftig und hart; gelbe und feuerrothe Gewandstoffe stehen neben schwerem, tiefem Blau und trüben bräunlichen Tönen. Zu einer genauen Bestimmung der Entstehungszeit dieser Gemälde fehlt bisher jeder Anhalt, doch habe ich in einer Studie über den Glorifikationsmeister[9]) nachgewiesen, dafs er in seiner Darstellung der Anbetung der hl. Dreikönige (Aachen, Sammlung Beissel) neben dem Dombild auch der imposanten Komposition Rogiers aus Sta. Columba einzelne Züge entnahm. Vornehmlich der Kopf der hl. Jungfrau, ihre schlanke Hand und das Haupt St. Josephs sind dem Brabanter Werk plump und schwerfällig nachgebildet. Der Tag, an dem diese epochemachende Kunstschöpfung in Köln zum ersten Mal Maler und Kunstfreunde fascinirte, läfst sich leider nicht mehr feststellen; 1456 fanden Verhandlungen statt in Betreff nothwendiger Erweiterungsbauten an Sta. Columba.[10]) Goddert Wasserfafs der jüngere, nach Merlos Annahme der Donator, war 1487 und 1493 Bürgermeister. Aus einer Kapelle der Columbakirche erwarb Melchior Boisserée das Triptychon im Beginn des vorigen Jahrhunderts.[11])

[9]) »Zeitschrift für christliche Kunst« (VII, 1894) Nr. 1.

[10]) Ennen »Geschichte der Stadt Köln« (III, 1869) S. 997/98 mit Bezugnahme auf Schriftstücke im Stadtarchiv.

[11]) J. J. Merlo »Zeitschrift für christliche Kunst«. (II, 1889) Sp. 75. — Da Wappen und Abzeichen fehlen, ist nicht mehr nachzuweisen, ob der Altarschrein im Auftrag eines Kölner Bürgers entstanden ist. Das Stadtbild im Hintergrunde des Mittelstücks ist als eine Ansicht des flandrischen Ortes Middelburg bezeichnet worden. Entlehnungen einzelner Gestalten aus diesen Kompositionen Rogiers in kölnischen Gemälden deuten auf den dortigen Standort seit Beginn der 60er Jahre. Auch Friedrich Herlin benutzt schon 1462 im Altarschrein des Jacob Fuchshart diese Erfindungen Rogiers. F. Haack »Friedrich Herlin« (Heitz 26).

Nachdem Ludwig Kaemmerer nun vorsichtig die Frage gestellt, ob wir in den Bildern des Glorifikationsmeisters „nicht vielleicht frühe Werke Memlings vor uns haben", erörtert er die Möglichkeit der Betheiligung Memlings an eben jenem Münchener Epiphanienbilde. Er meint der Kopf des Stifters „könnte von Memlings Hand, wie wir sie aus beglaubigten Werken kennen, gemalt sein". Um 1459 vermuthet er den „Deutschen Hans" als erprobten Gehülfen in Rogiers Atelier.

Dr. Franz Bock bezeichnet den Bladelin-Altar in Berlin als „das reifste Werk aus Rogiers Spätzeit". Der Dreikönigen-Altar aus Sa. Columba sei dann „vermuthlich später von Roger entworfen und begonnen, unter Mithülfe von Schülern in seiner Werkstatt ausgeführt". Wegen der „auf die Boisserée zurückzuführenden Restaurationen" sei es „auch kaum möglich zu entscheiden, ob Memling dieser Gehülfe gewesen."[12])

Memling soll demnach mit wahrhaft prophetischem Hellblick schon auf der Wanderschaft in Köln eine Komposition für eigene Arbeiten benutzt haben, die erst späterhin unter seinen Augen und eventueller Beihülfe in Rogiers Werkstatt entstand. Vor allen Dingen jedoch, wenn Memling die späteste Schöpfung des Rogier van der Weyden bereits auf der Reise nach den Niederlanden in Köln auf einem Altar prangen sah, wann fand er dann noch die Zeit, sich durch dessen langjährige Unterweisung in gemeinsamer Arbeit allmählich heranzubilden und bei ihm die Grundlage zu gewinnen, die für seine Kunstweise vornehmlich bestimmend blieb? —

Der nachhaltige Eindruck des Münchener Epiphanien Altares auf Memling ist garnicht zu leugnen, aber wie anders spiegeln sich diese Kompositionen in seiner subtilen Auffassung als beim Glorifikationsmeister? Wie er aus dem gedrängten Aufbau der Gruppen die Hauptgestalten und Motive übersichtlich herauslöst, den Vorgang in die Sphäre stiller Abgeschiedenheit versetzt und den dramatischen Auftritt zum anheimelnden Idyll umdichtet, dies lehrt vor

[12]) Dr. Franz Bock »Memling-Studien« S. 170.

allem das köstliche kleine Triptychon des Peter Floreins von 1479 im Brügger Johannishospital und die frühere „Anbetung des Christkindes“ der Prado-Gallerie. Bei allen Weihnachtsdarstellungen Memlings klingt dagegen noch das Vorbild des Bladelin-Altars nach; sein grofses „jüngstes Gericht“ in Danzig schliefst sich eng an den Altar in Beaune, eine umfängliche Hauptleistung der Werkstatt Rogiers; Memlings Kruzifixus in Vicenza (Nr. 3) wiederholt in Haltung und Körperformen das ergreifende Bild des Erlösertodes, wie es zuerst der Brabanter Hauptmeister gestaltete.

Beinahe noch mifslicher steht es um den Versuch, das Altarwerk in der neuen katholischen Kirche zu St. Goar als ein Dokument der Verschmelzung verschiedener Stilarten in Memlings frühestem Bildungsgang zu verwerthen. Der Schrein wurde von einem Frankfurter Wohlthäter der Pfarrgemeinde vor einigen Jahrzehnten geschenkt und stand nach unverbürgter Tradition ehedem in Neustadt. Die Gemälde sind, um sich an ihrem neuen Platz recht schmuck auszunehmen, stark restaurirt und durch ein modernes feststehendes Flügelpaar vermehrt worden. Auf die Autorität Ludwig Scheiblers hin hatte auch ich diese Darstellung des Calvarienberges, nebst Petri Schlüsselverleihung, Sebastian neben Katharina und „Ave Maria“ an den zugehörigen Flügeln, der Bilderliste des Glorifikationsmeisters einverleibt. Beim ersten Anblick der Originale kam ich aber sogleich zu der Ueberzeugung, dafs diese Arbeiten einer ganz anderen Schulrichtung und Stilperiode angehören. Auch Dr. L. Scheibler sagte mir kürzlich, dafs er einen Irrthum bedauere, der solche Verwirrung hervorrief.

Er stimmt mit mir jetzt darin überein, dafs diese „Kreuzigung“ als eine tüchtige freie Nachbildung der mächtigen Komposition im Freiburger Museum aus der Werkstatt des Hausbuchmeisters[13]) hervorging. Von den Flügelbildern, welche derselben Hand zuzutheilen sind, hat das Heiligenpaar und der Erzengel Gabriel noch Manches von den ursprünglichen Vorzügen bewahrt. Da nun hier eine ganze Anzahl Motive den Kupferstichen des Hausbuchmeisters entlehnt sind, so müfsten diese Blätter schon um die Mitte des Jahrhunderts vorgelegen haben, wenn wir der Annahme folgen wollten, der Urheber des Altares in St. Goar hätte sich aus der Lehre des grofsen Unbekannten am Mittelrhein der Nachfolge Stephan Lochners († Herbst 1451) in Köln zugewandt.[14]) Wir wären also gezwungen, die geistreichen reinmalerischen Ergüsse des Urahnen Rembrandts, die tonigen leicht skizzirten Stiche des Amsterdamer Kabinets als frühe Erzeugnisse primitiver Kunstübung hinzunehmen, eine Zumuthung, die wohl jeder Kenner weit von sich abweist. Die älteste Arbeit jenes fruchtbaren Stechers, Malers und Illustrators des Wolfegger Hausbuches, der in Frankfurt oder Mainz thätig war, dürfte höchstens bis zum Jahr 1465 zurückreichen;[15]) eine Entwickelung kann also von ihm nicht zu längst Verstorbenen, zu Meister Stephan oder Rogier van der Weyden hinführen.

Die Gemälde in St. Goar stehen einer Mainzer Serie des Marienlebens (Nr. 429—437) ziemlich nahe, die im Bilde „der Verkündigung“ das Datum 1505 trägt. Diese Szenen überraschen durch die Intensität, mit der jeder Hergang erfafst ist. Die beredte Sprache der Mienen und Geberden, der Wirklichkeit abgelauscht, soll uns die Gemüthsart und momentane Seelenerregung aller Personen erschliefsen. Die Charakteristik zeigt jene rücksichtslose Schärfe physignomischer Betrachtung, wie sie

---

[13]) In der Publikation der internationalen Chalkographischen Gesellschaft (1893/94 Nr. 27) hat Max Lehrs das gesammte Kupferstichwerk des Meisters des Hausbuches (auch der Meister des Amsterdamer Kabinets genannt) edirt. Ueber dessen Gemälde und Handzeichnungen vergl. Max Lehrs im »Jahrbuch der Kgl. Preufs. Kunstsammlungen«. (XX, 1899).

[14]) Dr. Franz Bock a. a. O. S. 138 und S. 140. „Eine einheitliche Entwickelung läfst sich also im Werdegang des Meisters der Glorifikation sehr wohl verfolgen. Vom Ober- oder Mittelrhein stammend, erfuhr er zunächst den Einflufs des Hausbuchmeisters, schlofs sich dann in Köln der Schule Stephan Lochners an; in der Anbetung des Kindes und der Anbetung der Könige endlich sehen wir das Eindringen des flandrischen Realismus, eine direkte Entlehnung von Rogers Altar in S. Columban“ (sic !). — Auf S. 106 vereinigt Dr. Bock das Rosenkranzbild in Basel (Nr. 74) von 1457 und die Verkündigung in Mainz (datirt 1505) in engerer Gruppe, während er die durchaus gleichartige zusammengehörige Serie des Marienlebens zertrennt. — Das Täfelchen mit drei schwebenden Engeln in Basel (Nr. 76) hat mit der Kölner Malerschule ebensowenig wie der Altar in St. Goar zu schaffen.

[15]) Nach Max Lehrs sind die ersten Stiche des Hausbuchmeisters kurz vor 1467 anzusetzen, „viel weiter zurück auf keinen Fall“.

den oberdeutschen Künstlern seit dem Vorgang Martin Schongauers eigenthümlich ist.[16])

Die Bemühungen Hans Memlings Bildungsgang bis in die deutschen Heimathjahre zurückzuverfolgen, müssen somit endgültig als gescheitert bezeichnet werden.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[16]) Bei diesem Anlafs möchte ich auf ein gröfseres Breitbild bei Herrn Lamberti in Aachen hinweisen, welches derselben Hand wie der Mainzer Gemäldecyklus angehört. Steife ungelenke Figuren sammeln sich um den Leichnam Christi, der vorn unter dem Kreuz starr und entstellt auf einem Bahrtuch ausgestreckt liegt. Maria und Johannes beugen sich knieend zu ihm hernieder und schauen innig in das schmerzenreiche Antlitz, das noch mit dem Dornenkranz gekrönt ist. Besonders fein und anmuthig ist die kummervolle Gestalt der reuigen Magdalena, mit den herabfluthenden blonden Locken. Die übrigen Leidtragenden stehen in dem Anblick versunken etwas befangen nebeneinander. Zu den Seiten kniet das greise Stifterpaar in kleinerem Mafsstab. Goldgrund und goldene Scheibennimben. Die Zeichnung tritt in kräftigen Kontouren besonders hervor, die Gewandung ist hart und knitterig in kleinlichen Faltenbrüchen behandelt. Jedes Detail, besonders die krausen Haare, das Pelzwerk ist strichelnd wiedergegeben. Der Fleischton ist hell und bleich, das Kolorit recht lebhaft, vielfarbig. In der Landschaft ist der orientalische Charakter angedeutet. Die würfelförmigen weifsen Häuser von Jerusalem haben flache Steindächer, die gewaltigen Thorbauten erinnern an das Morgenland, auf einem Rundtempel mit Kuppel und Umgang prangt der Halbmond. Zwei abziehende Henkersknechte tragen Turbane. Wiederum finden sich einige Uebereinstimmungen mit Stichen des Hausbuchmeisters. Der Ausdruck des Schmerzes und tiefer Ergriffenheit sind häufig ganz ähnlich erfafst, z. B. bei der knieenden Magdalena mit krampfhaft gefalteten Händen auf „der Kreuzigung" L. 15. Der Tempel von Jerusalem ist hier und L. 14 mit dem Gemälde völlig übereinstimmend dargestellt. Das Blatt L. 77 könnte fast als Vorlage zu dem würdevollen bärtigen Haupte des Josephs von Arimathea betrachtet werden. Für die schlanke Bildung des Leichnams Christi ist L. 21 zu vergleichen.

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons.

II.



Es kann hiernach nicht wohl bezweifelt werden, dafs der liturgische Farbenkanon erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. entstanden ist. Das allgemeine Schweigen der Liturgiker unter Umständen, unter denen man eine Erörterung über eine etwa bestehende Regel hinsichtlich der Farbe der Mefsgewandung nothwendig erwarten müfste, kann um so weniger anders gedeutet werden, als uns auch sonst von einem ausgebildeten Farbenkanon nichts berichtet wird.

Es ist auffällig, am Ende des XII. Jahrh. scheinbar so ganz auf einmal eine fertige liturgische Farbenreihe vor sich zu sehen. Indessen tritt der Kanon Innocenz' III. und des Cremonenser Bischofs nicht so ganz unvermittelt auf, als es beim ersten Anblick scheint. Eine Reglung der Farbe der liturgischen Gewänder lag im XII. Jahrh. gleichsam in der Luft. Es brauchten sich die Anschauungen nur zu verdichten und der Kanon war gegeben. Man denke z. B. an die Worte des Honorius von Autun, in welchen derselbe die Heiligen mit Blumen vergleicht, an die Angaben des Robertus Paululus und Johannes Beleth über die zu Ostern bezw. zu Ostern und Weihnachten bei den Mefsgewändern gebräuchliche Farbe, an die drei verschiedenen Tücher, die man wohl bei den Oster- und Weihnachtsmetten auf den Altar legte, an die Deutung, welche Bruno von Segni von der Farbe der bischöflichen Tunika und das „Speculum" von derjenigen der päpstlichen Kasel giebt.[19]) Ferner erinnere man sich an die Angaben des 5. Ordo Mabillons und die im XII. Jahrh. weithin, wenn nicht gar allgemein verbreitete Sitte, an Bufstagen sich dunkler Paramente zu bedienen.

Im ambrosianischen Ritus begegnen uns schon um 1130 drei Farben: Weifs, Schwarz und Roth. Sie werden in dem von Beroldus für S. Ambrogio in Mailand zusammengestellten Ordinarium erwähnt.[20]) In der Fastenzeit soll über den Altar und die Kanzel ein schwarzes, in der Charwoche aber ein rothes Tuch ausgebreitet werden. Eine rothe Planeta trägt der Bischof am Charfreitag, wenn er die Pas-

[19]) Vergl. auch Johannes Beleth, »Rationale«, c. 70 (Migne P. l. 202, 77). Als Grund, warum dem Weihnachtsfest das des hl. Stephanus und des hl. Johannes Ev. folge, wird unter anderm dort angegeben: ut omnes suos comites haberet sponsus, qui rubicundus est et candidus.

[20]) Muratori »Antiq. Ital.« IV, 883, 889, 891, 901.

sion liest. Der Diakon, welcher am Gründonnerstag die Lektion, die Epistel und das Evangelium zu singen hat, erscheint in eine alba rubea, d. i. in eine rothe Tunika gekleidet.

In Rom trug der Papst in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. nach dem 11. Ordo Mabillons am Ostertag und in der Osterwoche beim Gottesdienst eine weifse Planeta.[21]) Der wohl etwas spätere 10. römische Ordo verzeichnet auch für den Gründonnerstag weifse Gewänder.[22]) Für den Charfreitag schreibt derselbe Ordo den ornatus quadragesimalis, also dem alten römischen Brauch gemäfs, wohl Schwarz vor.[23]) Nach dem 12. vom Kardinal Cencius Sabellius zwischen 1192 und 1198 verfafsten Ordo bediente sich der Papst, wenn er am Stephanstage nach S. Stefano ritt, einer weifsen, bei der Messe aber einer rothen Kasel. Für die Messe an Lichtmefs und am Ostertag notirt der Ordo eine weifse Planeta.[24])

Ein Pontificale von Besançon aus dem Beginn des XII. Jahrh. erwähnt planetae purpureae,[25]) ein von Chevalier herausgegebenes Ordinarium von Laon aus dem dritten Viertel desselben läfst den Bischof in einer casula crocei coloris, in gelber Kasel die Charfreitagsceremonien vornehmen.[26])

Natürlich sind das alles nur vereinzelte Daten. Sie beweisen indessen, dafs die Neigung der Zeit auf die Ausbildung einer liturgischen Farbenregel hinausging. Sie lassen es aber auch nicht als sonderlich wahrscheinlich erscheinen, dafs der Farbenkanon, wie man wohl behauptet hat, in Rom entstanden sei und von dort sich nach auswärts verbreitet habe. Derselbe wird sich vielmehr an verschiedenen Orten mehr oder weniger gleichzeitig, wenngleich im Grofsen und Ganzen nach verwandten Anschauungen ausgebildet haben. Das erklärt auch am einfachsten die Abweichungen, die schon zu Innocenz' III. Zeit hinsichtlich einzelner Tage und Zeiten des Kirchenjahres bestanden und bald sich noch weit greller bemerkbar machten.

Man hat Innocenz III. selbst für den Urheber der Farbenordnung angesehen, die er in seiner Schrift über das Mefsopfer mittheilt. Allein ohne Grund. Man braucht nur mit ein wenig Aufmerksamkeit die Ausführungen des Papstes anzusehen, um zu erkennen, dafs er beschreiben will, nicht was er selbst geschaffen, sondern was seiner Zeit Brauch der römischen Kirche war. Es mufs schon vor Innocenz III. die Farbe der gottesdienstlichen Gewänder, sei es durch den Usus oder durch irgend eine besondere Verordnung, eine Reglung erfahren haben. Das deutet zur Genüge der Umstand an, dafs bereits der unter Cölestin III. entstandene 12. Ordo den Papst am Stephanstage bei der Messe eine rothe Kasel tragen läfst.

Dagegen ist unzweifelhaft Innocenz' III. Schrift für die anderwärtige Aufnahme des römischen Farbenkanons von gröfstem Einflufs gewesen. Einen nicht geringen Antheil an der Verbreitung der liturgischen Farbenregel, wie sie in Rom in Brauch war, hat allerdings auch Durandus durch sein weitverbreitetes Rationale und sein Pontificale gehabt.[27])

Den Farbenkanon, wie er zu Rom in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. bestand, gibt aufser Durandus theilweise auch das auf Befehl Gregors X. herausgegebene Caeremoniale romanum,[28]) denjenigen des frühen XIV. Jahrh. der Ordo des Jacobus Gajetanus.[29]) Zu Durandus Zeit war in Rom noch als Nebenfarbe von Grün Gelb gebräuchlich. In dem Farbenkanon des 14. Ordo wird Gelb dagegen nicht mehr erwähnt. Doch ist noch immer, wie auch bei Durandus vermerkt wird, Violett insofern gleichwerthig mit Schwarz, als es „nicht als unpassend" bezeichnet wird, an den Tagen, denen Schwarz zukommt, sich violetter Gewänder zu bedienen.

---

[21]) n. 45 (Migne P. l. LXXVIII, 1043).

[22]) n. 3 (ibid. 1010).

[23]) n. 13 (ibid. 1013).

[24]) c. 3, 4, 15 (ibid. 1067, 1069, 1078). Für den Charfreitag vermerkt auch der 12. Ordo quadragesimalia indumenta (ibid. 1075).

[25]) Martène »De antiq. eccl. rit.« l. 4, c. 23; (edit. Antuerp. 1764). II, 135. Ein Kodex aus S. Germain-des-Près (XII. Jahrh.) giebt für Charfreitag planetae fuscae an (ibid.). Vergl. auch den »ordo vulgatus« bei Hittorp »De divin. off.« (Paris 1610.) p. 24, 71.

[26]) Chevalier »Ordinaires de l'église cathédrale de Laon«, p. 113. Das Ordinarium ist das Werk des Dekans Lisiardus (1153—68), doch später unzweifelhaft unterpolirt, da p. 53 das Fest des 1170 ermordeten Thomas Becket erwähnt wird.

[27]) l. 3, c. 18; Martène »De antiq. eccl. rit.« l. 1, c. 4, art. 12, ordo 23; (ed. Antuerp. 1764). I, 225.

[28]) n. 18 sqq. (Migne P. l. LXXVIII, 1116 sq.).

[29]) c. 49 sqq. (ibid. 1154 sq.).

Uebrigens ist nicht ausgeschlossen, dafs der Farbenkanon wie so manches andere im Ordo des Kardinals Gajetanus ein späterer Zusatz aus dem XV. oder Beginn des XVI. Jahrh. ist. Denn in dem Inventar von St. Peter aus dem Jahre 1361 werden noch im Einklang mit der Angabe des Durandus eine Anzahl gelber Paramente aufgeführt.[80]) Doch mag ja auch in Rom Theorie und Praxis sich nicht stets allerwegen gedeckt haben.

In der Farbenregel, die Pius V. dem römischen Missale einfügen liefs, fehlt nicht nur Gelb, sondern sind auch Violett und Schwarz völlig geschieden.

Der älteste unter den bekannt gewordenen aufserrömischen Farbenkanones aus dem Mittelalter findet sich, wenn wir von den kurzen Andeutungen des Sicardus von Cremona absehen, in den Statuten Hugo Pateshulls, Bischofs von Lichfield in England (1239—1241). Derselbe trägt noch deutlich den Charakter des Entwicklungsstadiums an sich und ist eben darum von einem besonderen Interesse. Er kennt erst drei festbestimmte Farben: Weifs, Roth und Schwarz. Für das Weihnachtsfest merkt er an „pretiosiora indumenta". Für die Paramente beim Officium de tempore von Epiphanie bis Septuagesima und von Trinitatissonntag bis Advent, an den Festen der Geburt des hl. Johannes d. T., der Stuhlfeier Petri, der hl. Maria Magdalena, Allerheiligen und eines Bekenners giebt er noch keine Farbe an, sondern begnügt sich mit der allgemeinen Notiz „varii coloris". Der Sakristan soll im einzelnen Fall die Farbe der Gewänder nach seinem Gutdünken bestimmen.

Selbst die Farbenordnung des „Liber consuetudinarius" des Abtes Richard de Ware von Westminster (1258—1283), ist noch nicht in allen ihren Theilen fixirt.[81]) So lautet z. B. die Anweisung für Pfingsten: In die vero et infra octavas Pentecostes erunt indumenta predicta (Kasel, Dalmatik und Tunicella) diebus quibus brudata non sunt, scintillata aut rubea vel etiam crocei aut glauci coloris, also bestickte, funkenfarbige, rothe, gelbe oder blaue Gewänder nach Belieben. Für das Fest des hl. Johannes vor dem latinischen Thore verzeichnet der „Liber consuetudinarius": capae cantorum ad vesperas albi coloris erunt et capae sacerdotum crocei sive glauci coloris. Für die Bekenner mangeln Angaben. Die englischen Farbenkanones des XIV. Jahrh. erscheinen völlig ausgebildet.

Die Entwicklung der liturgischen Farben in England kann als Beispiel der Ausgestaltung der Farbenordnung überhaupt gelten. Denn wie dort, wird es sich ähnlich auch anderswo verhalten haben. Hiernach haben wir uns die Entstehungsweise des liturgischen Farbenkanons wohl in folgender Weise zu denken. Anfänglich wurden nur die Feste von scharf ausgeprägtem Charakter durch eine ihrer Stimmung entsprechende besondere Farbe ausgezeichnet, und zwar kamen hierbei zunächst nur Weifs, Roth und Schwarz (Dunkel) zur Verwendung. Für die übrigen Tage blieb die Gewandfarbe vorläufig noch unbestimmt. Bald aber hielt man es für passender, auch für sie eine Farbe zu fixiren. Man wählte dazu die Farben, die man als Mittelfarbe zwischen Weifs, Roth und Schwarz ansah, Grün oder Gelb, seltener Blau. Gleichzeitig wurde Violett wegen seines trüben Aussehens dem Schwarz als Nebenfarbe zugesellt, mit dem Unterschied, dafs man es vornehmlich an jenen Bufstagen brauchte, an welchen die Bufsstimmung in gemilderterer Form zum Ausdruck kam. So war der Farbenkanon in seinen Grundzügen fertig.

Unter den Farbenregeln des XVI. Jahrh. ist eine der bemerkenswerthesten und eigenartigsten diejenige der Stiftskirche von Ellwangen, über den der „Liber Ceremoniarum Ecclesiae Elvangensis. Anno Domini 1574, I. Die Mensis Marcii"[82]) Aufschlufs gibt. Es sind darin sieben Kirchenfarben verzeichnet: Weifs, Roth, Grün, Gelb, Violett, Schwarz und Aschgrau.

Der aschgrauen Farbe bediente man sich beim Officium am Aschermittwoch, der schwarzen im Advent, in der Zeit zwischen Septuagesima und Passionssonntag, an allen Vigilien, welche Fasttage waren, mit Ausnahme von Charsamstag und der Vigil vor Pfingsten und Mariä Himmelfahrt, bei den Prophetien am Charsamstag und der Pfingstvigil, den Processionen am Montag, Mittwoch und Frei-

[80]) Müntz e Frothingham »Il Tesoro di S. Pietro«. p. 89.

[81]) Siehe die Sammlung englischer Farbenkanones bei Wikham Legg »History of the eccl. colours«. (London 1882) und Chambers, »Divine Worship in England«. (London 1877).

[82]) »Kirchenschmuck«. Bd. 25. S. 23 ff.

tag der Fastenzeit, sowie endlich beim Gottesdienst für die Verstorbenen. Violette Gewänder trug man bei der ersten Vesper von Weihnachten, dem dritten Hochamt am Weihnachtstage, an den in die Oktav des Christfestes einfallenden Sonn- und Ferialtagen und endlich in der Zeit zwischen der Oktav von Epiphanie und Septuagesima.

Gelb war die Farbe für Lätare, das Fest der Beschneidung, Epiphanie, das Fest der hhl. Dreifaltigkeit und den Sonntag innerhalb der Frohnleichnamsoktav.

In grünen Paramenten vollzog sich die Weihe der Osterkerze. Grün galt ferner für die Feste der Bekenner, das Geburtsfest des hl. Johannes d. T. miteingeschlossen, und die Festtage hl. Wittwen und Frauen, die nicht Jungfrauen oder Märtyrinnen waren. Doch war Violett vorgeschrieben für das Fest der hl. Anna und der hl. Elisabeth von Thüringen.

In Roth kleidete man sich bei der zweiten Messe am Weihnachtstage, am Feste des hl. Stephanus und der Unschuldigen Kinder, an den Festen der hl. Apostel und Märtyrer, in der Passionszeit, den Gründonnerstag nicht ausgenommen, an Pfingsten und ungewöhnlicher Weise auch am Feste Mariä Heimsuchung. Für den Charfreitag sind casulae speciales angemerkt. Eine rothe Stola eignete den beiden Kanonikern, welche an diesem Tage bei der Procession zum hl. Grab den mit einer rothen Kasel bekleideten Leichnam Christi trugen.

Die weifse Farbe galt für die ganze Osterzeit, selbst den Markustag und die Bittprocessionen eingerechnet, das Fest Christi Himmelfahrt und Frohnleichnam, die Feste Mariä und der hl. Jungfrauen. Aufserdem bediente man sich ihrer in der ersten Messe des Christfestes, bei der Taufwasserweihe am Charsamstag und der Pfingstvigil, sowie bei der Messe an beiden Tagen.

Für die Sonntage nach Pfingsten fehlt eine Angabe über die Farbe. Wenn aber am Mittwoch und Freitag das Officium dominicale der betreffenden Woche wiederholt wurde, so waren dabei schwarze Paramente zu gebrauchen.

Es ist nicht gerade eine angenehme Sache, auf Farbenkanones aus dem Mittelalter zu fahnden. Es gelingt nur sehr selten, einen solchen zu entdecken, zumal aus dem XIII. und XIV. Jahrh. Verhältnifsmäfsig die meisten mittelalterlichen liturgischen Farbenreihen sind aus englischen Kirchen bekannt geworden. Auch in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. findet sich eine Anweisung über die Farbe der Paramente nur erst vereinzelt in den Missalien. Häufiger wird sie in der zweiten Hälfte desselben, namentlich, seitdem 1570 das offizielle römische Missale erschienen war. Im XVII. Jahrh. begegnet uns ein Farbenkanon fast regelmäfsig in den Mefsbüchern, auch wo das römische Missale nicht recipirt worden war.

Wo eine vom römischen Gebrauch bezüglich der liturgischen Farben abweichende Gewohnheit bestand, wird dieselbe nach Erscheinen des offiziellen römischen Mefsbuches anfänglich vielfach selbst da, wo man den römischen Ritus adoptirte, beibehalten. Allmählich aber passen sich selbst solche Missalien, die nach der Bestimmung Pius V. unverändert hätten fortbestehen können, wie hinsichtlich des sonstigen Ritus, so auch bezüglich der Farben dem römischen Missale an. Doch gab es noch, abgesehen von Mailand, wo der ambrosianische Ritus mit seiner besonderen Farbenregel bis jetzt in Kraft geblieben ist, bis ins XIX. Jahrh. hinein in Frankreich eine Reihe von Diöcesen mit eigenem und eigenthümlichem liturgischen Farbenkanon.

Vergleicht man die Vorschriften über die Farben der Sacralgewandung, wie sie uns seit dem XIII. Jahrh. zu den verschiedenen Zeiten und an den verschiedenen Orten begegnen, so sieht man sich einem äufserst wechselvollen Bilde gegenüber. Woher das?

Das liturgische Recht der Bischöfe hatte bis zum Tridentinum einen ungleich weitern Umfang als jetzt. Rom liefs, ja mufste ihnen in Folge der Umstände in vielen Stücken freie Hand lassen. Es konnte damals unmöglich jene umfassende heilsame Kontrole in Sachen der Liturgie, wie heutzutage ausüben. Daher so manche Eigenthümlichkeiten in den gottesdienstlichen Gebräuchen nicht nur der einzelnen Länder, sondern auch der einzelnen Diöcesen, ja einzelner Kirchen, von denen wir jetzt kaum mehr eine Ahnung haben, und die uns bisweilen höchlichst befremden, wenn wir ihnen in einem alten Ordinarium begegnen. Daher aber auch die Verschiedenheiten bezüglich des kirchlichen Farbenkanons. Ja, da Rom hinsichtlich der Farbe der Paramente am wenigsten gebietend auftrat, und anderer-

seits zuletzt jeder Farbe eine verschiedene mystische Bedeutung unterlegt werden kann, mufste sich hier erst recht eine üppige Mannigfaltigkeit entwickeln.

Das bunte Farbenspiel in den Farbenordnungen der französischen Missalien des ausgehenden XVII. wie des ganzen XVIII. Jahrh. hatte theils seinen Grund im Festhalten an mittelalterlichem Brauch, theils war es die Folge der gallikanischen Reformbestrebungen am Ausgang des XVII. und im Beginn des XVIII. Jahrh., als manche Bischöfe die gegen Ende des XVI. Jahrh. in sehr vielen Diöcesen eingeführte römische Liturgie wieder abschafften und auf den frühern Ritus zurückgriffen. Natürlich gab man mit dem römischen Missale auch den römischen Farbenkanon preis.

Um einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der liturgischen Farbenordnungen zu erhalten, empfiehlt es sich, einen Rundgang durch das Kirchenjahr zu machen und dabei die verschiedene Praxis in Bezug auf die Farbe der Paramente Revue passiren zu lassen.[31]) Er gewährt ein anschauliches Bild des bunten Wechsels, der ehedem in Bezug auf die Farbe der liturgischen Kleidung bestand. Zugleich gibt er einen Einblick in die liturgische Freiheit des Mittelalters mit ihren Licht- und Schattenseiten, ihren anmuthenden, erhebenden Bräuchen und ihren Sonderbarkeiten und Willkürlichkeiten. Wir beginnen mit dem Advent.

Der Advent ist das Nachbild der Jahrtausende, in denen die Menschheit der Ankunft dessen harrte, der sie aus Sündennoth und Verderben retten sollte. Zugleich ist er die Vorbereitung wie auf den Jahrestag der leiblichen Geburt des Gottessohnes so auch auf des letztern geistige Einkehr in die Seele. In beider Beziehung ist der Advent eine Zeit der Trauer und Bufse, weshalb denn auch meist beim Adventsgottesdienst Violett oder Schwarz gebraucht wurde. Doch kamen auch weifse Gewänder nicht so gar selten zur Verwendung. So findet sich Weifs für den Advent verzeichnet in dem schon erwähnten Farbenkanon der Westminster-Abtei, in einem Pariser Missale von 1666, einem Missale von Sigüenza in Spanien (1552) und von Auxerre (1738) u. a. Anderswo bediente man sich rother Paramente, so in Salisbury in England (XV. Jahrh.) und Mainz (Missale von 1602). In den Statuten von Wells in England (XIV. Jahrh.) ist für den Advent dunkelblau vorgeschrieben. Ein Franziskanermissale des XV. Jahrh. (Vatic. Capp. 206) vermerkt für die Adventszeit zwar Violett, für den Sonntag Gaudete aber Weifs. Von rosafarbenen Paramenten, wie sie das römische Ceremoniale (l. II, c. 13) für das Hochamt am dritten Adventssonntag vorsieht, findet sich in den mittelalterlichen römischen Ordines noch keine Spur.

An der Weihnachtsvigil war in Rom zu Innocenz' III. Zeit, wie es scheint, Schwarz, seit wenigstens der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. aber Violett gebräuchlich. Der Farbenkanon von Westminster, Durandus (Rationale und Pontificale), das erwähnte Franziskanermissale und das Missale eines Augustinerklosters zu Neapel aus dem Jahre 1506 (Vat. Ottob. 221) vermerken jedoch für dieselbe Weifs, in signum pudoris partus futuri, wie das Franziskanermissale erklärend beifügt. Gelb war in Eichstädt (ca. 1600), Schwarz in Ellwangen und meistens überall da im Gebrauch, wo im Advent schwarze Paramente getragen wurden.

Dem Weihnachtsfest und der Weihnachtszeit eignete fast allenthalben Weifs. In Ellwangen war es, wie wir bereits hörten, merkwürdigerweise Sitte, sich bei der ersten Messe am Feste weifser, bei der zweiten rother, bei der dritten wie auch in der Oktav violetter Gewänder zu bedienen. In Lyon (M [= Missale] 1771) war für die Messe in gallu cantu Violett, für die zweite Weifs, für die dritte Roth vorgeschrieben. In Mainz (1602) wurde die erste Messe in rothen, die zweite in weifsen Gewändern celebrirt. Für die dritte und die Oktav fehlt eine Angabe. Eine dem Mainzer Brauch ähnliche Sitte wird bei Martène »De antiquis ecclesiae ritibus« auch für Corbie und St. Germain-des-Près zu Paris erwähnt.[32]) Die Statuten von Wells bestimmen: In die natalis Domini omnia alba praeter in secunda missa. Leider geben sie nicht an, welcher Farbe man sich bei der Messe in aurora bediente.

(Fortsetzung folgt.)

Josef Braun. S. J.

[31]) Eine fleifsige Sammlung von Farbenordnungen bei Wickham Legg »History of the ecclesiastical colours«; französische bei Malais »Des couleurs liturgiques« (Dieppe 1879).

[32]) Martène »De antiquis monachorum ritibus« l. 2, c. 4, n. 9 u. 18; (ed. Antuerp. 1764) p. 95.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

I.

Mit 4 Abbildungen.



iese Ausstellung, deren nähere Vorbereitung vor mehr als Jahresfrist begann, deren Eröffnung am 1. Mai stattfand, hat in dieser Zeitschrift bisher noch keine Erwähnung gefunden. Ueber ihre Zwecke und Aussichten wurde während des Stadiums der Vorarbeiten auf Grund der Sitzungsverhandlungen in der Tagespresse berichtet, so dafs unsere Zeitschrift entweder zu einem indiskreten Vorspiel, oder zu einem ungeschickten Nachritt verurtheilt gewesen wäre. Gleich nach der Eröffnung bemächtigten sich wiederum die Zeitungen des schnellen Ueberblicks, so dafs auch dieser längst vorweggenommen ist, ganz abgesehen davon, dafs er nicht zu den Aufgaben unserer Zeitschrift zu gehören scheint. Sie wird sich nicht mit den allgemeinen Angelegenheiten dieser Ausstellung zu beschäftigen haben, die dem Publikum längst bekannt sind, auch nicht mit der Beschreibung der Einzelobjekte, die im Kataloge geboten wird; dieser informirt im Vorwort über ihre Genesis, Zusammensetzung, Einrichtung, im I. Theil: Nachbildungen, über A. die Abgüsse von Werken der westdeutschen Monumentalplastik, B. die photographischen Aufnahmen westdeutscher Bauwerke, C. die farbigen Kopien rheinischer und westfälischer Wandmalereien, im II. Theil: Originale, über A. Kirchenschätze und öffentlichen Besitz, B. Privatbesitz; und 100 gute Reproduktionen bilden seinen Anhang. — Die Nachbildungen, die nur westdeutschen Denkmälern entnommen sind, bezeichnen den ersten (von Professor Dr. Clemen angeregten) gröfseren Versuch, die drei Hauptgruppen der bildenden Kunst vorzuführen, und verdienen als solcher, wie als der Ausgangspunkt für die ganze kunsthistorische Ausstellung und als der Rahmen für die reiche kunstgewerbliche Auslese die höchste Beachtung; für unsere Besprechung aber dürften sie weniger in Frage kommen. Für uns wird es mehr auf die Originale ankommen, und von ihnen mögen es nicht gerade die hervorragendsten sein, welche uns im Einzelnen zu beschäftigen haben, vielmehr die minder bekannten, aber recht charakteristischen, mögen sie dem öffentlichen oder Privatbesitz angehören, in Westdeutschland oder auch über dessen Grenzen hinaus, selbst im Auslande entstanden sein. Hierbei kann es sich noch nicht um eigentliche zusammenfassende Untersuchungen handeln, denn dafür sind die Detailforschungen noch nicht weit genug gediehen; vorderhand dürfte es genügen, dafs in den bisherigen Bilderkreis neu gewonnene gute Exemplare, oder auch länger bekannte in besserer Wiedergabe eingeführt und daran für die Leser der Zeitschrift brauchbare Bemerkungen geknüpft werden, also auch solche praktischer Art, da bei den in die Zeitschrift aufgenommenen Abbildungen der vorbildliche Werth besonders betont zu werden pflegt.

Aufserdem werden die rein wissenschaftlichen Aufgaben in's Auge zu fassen sein, die den Veranstaltern der Ausstellung als wichtiges Ziel vorschwebten und auch für die Auswahl der Objekte den Weg mitangaben. So manche Frage harrt gerade im Vereinsgebiet der westdeutschen Kunst noch der Lösung, und kaum je ist dazu die Gelegenheit so günstig gewesen, als gerade jetzt. Das Email in seinen verschiedenen Abwandlungen von der verroterie der Franken durch den Zellenschmelz der ottonischen Periode und den Grubenschmelz der Uebergangszeit bis zu seinem künstlerischen Gipfel im Reliefschmelz das ganze Mittelalter, namentlich auch in den Rheinlanden, beherrschend, bedarf noch sehr der Aufklärung im Zusammenhang mit der so produktiv und glanzvoll sich entfaltenden Goldschmiedekunst. Daneben ist die Plastik der Rheinprovinz, Westfalens und der angrenzenden Bezirke trotz ihrer schon im X. Jahrh. einsetzenden, bis in die Frührenaissance sich behauptenden vortrefflichen Leistungen, noch ein fast verschlossenes Buch, von dem ein gutes Stück in der Ausstellung der Deutung harrt. Schon haben dafür die Versuche begonnen, theils von Seiten einzelner Gelehrter, theils durch einen Kreis berufener Forscher (Museumsdirektoren, Universitätsprofessoren, Privatgelehrter), wie er sich auf Einladung des Ausstellungsvorstandes schon am 25., 26. und 27. Mai im Ausstellungslokal vereinigte. Reiche Anregung hat dieser Austausch geboten, auch

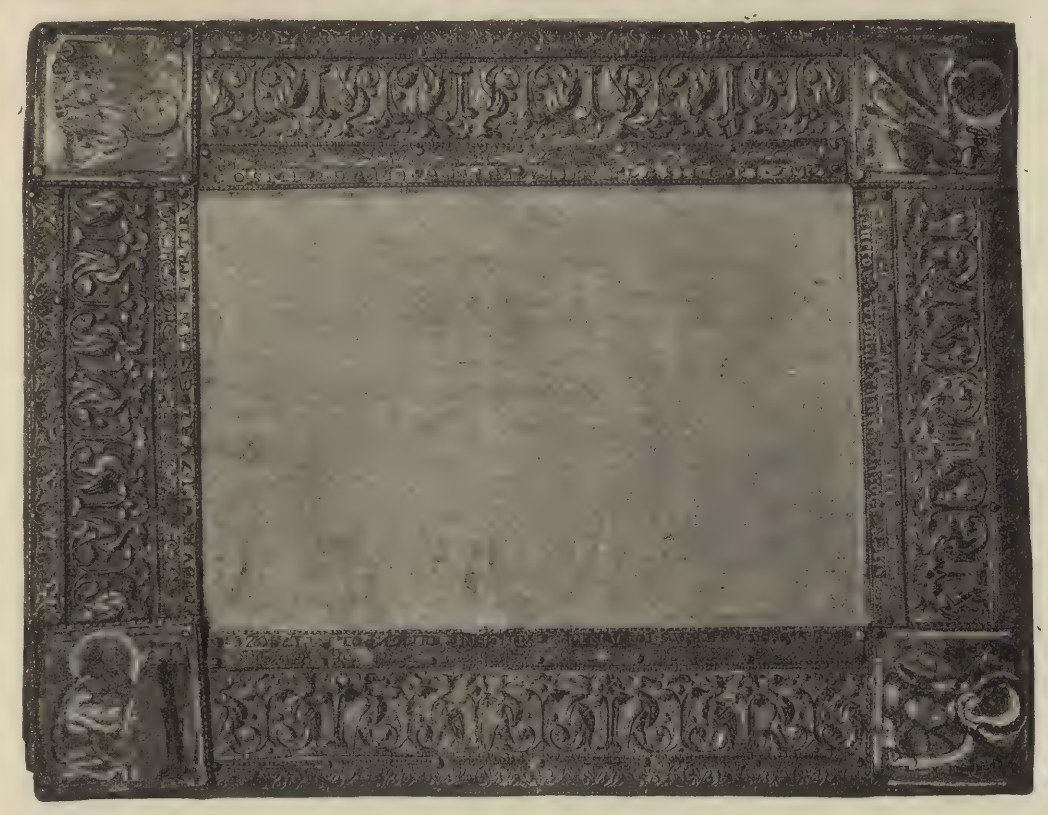


a) Blauer Sammetbrokat mit Engeln und Wappen bestickt.



b) Grüner Sammetbrokat mit Engel und Wappen bestickt.

Stoffreliquien der Pfarrkirche zu Blankenheim.



Oberseite.



Unterseite.

Romanisches Tragaltärchen im Dommuseun zu Augsburg.

mancherlei Verständigung über grundlegende Fragen, die, von der Einzelprüfung noch weiter gefördert, hoffentlich bald zu festen Abgrenzungen und Eingliederungen führen, so dafs die einzelnen Werkstätten und Schulen klar sich scheiden, somit auch die grofsen Schreine wie die kleinen Reliquiare mit Sicherheit auf ihre Ursprungsorte zurückgeführt werden können.

Als kleine Beiträge zu diesen Fragen, zugleich als verwendbare Vorbilder mögen die folgenden Abbildungen erscheinen, denen ein kurzer Text noch bestimmtere Fassung geben soll:

1. Stoffreliquien der kath. Pfarrkirche zu Blankenheim in der Eifel.

Die von dem Grafen Johann von Manderscheid-Blankenheim 1505 erbaute einschiffige Pfarrkirche beherbergt als aus der benachbarten Burgkapelle stammende Kostbarkeiten (die spätgothische Silberbüste des hl. Georg mit Helm), und fünf bestickte Sammettüchlein mit Stoffreliquien, welche jetzt zum ersten Mal ihr Versteck verlassen haben und in vier Zeilen des Katalogs (No. 299—303) beschrieben sind. Diese Tüchlein je 60 bis 70 *cm* breit, 50—60 *cm* hoch, bestehen in blauem, grünem, rothem Sammetbrokat und in braunem und gelbem Sammetstoff, dessen Mitte die weifslichen Leinenreliquien aufgegenäht sind, von gestickten Engel- oder Priesterfiguren gehalten. Auf den vier Ecken sind oben die gestickte Helmzier, unten die Wappenschildchen befestigt, welche auf Gerhard VIII. (1438—1460) von Loen-Heinsberg-Blankenheim und seine Gemahlin Margaretha von Moers (Heirath 1435, † 1453), also auf die Mitte des XV. Jahrh. hinweisen. Durch diese geschickte Vertheilung und Anordnung, durch die vorzügliche Zeichnung und delikate Ausführung, endlich durch die harmonische Farbenstimmung, die, dank der unvergleichlichen Erhaltung, den Tüchlein den Reiz der ursprünglichen Frische bewahrt hat, erlangen sie eine ganz besondere Bedeutung. Der auf **a**, einem blauen Sammetbrokat, aus den Wolken herabschauende Engel überschattet mit seinen weit ausgebreiteten Flügeln die Reliquie, welche an ihren Schmalseiten von zwei mit dem Pluviale bekleideten knieenden Engeln gehalten wird. — Auf **b**, einem grünen Brokat, fafst ein in Tunika und Chormantel gehüllter Engel, dessen Flügel zu einer Art von Baldachin sich aneinanderschliefsen, die in einem Rubberstoff bestehende Reliquie, unter der die Minuskelschrift *de funere sti gordiani.*

Auf dem hier noch nicht abgebildeten rothen Tüchlein hält ein mit Albe, Stola und Pluviale geschmückter Priester, zu dessen Häupten das goldgestickte Spruchband *de sudario gloriose virginis marie*, die Reliquie, welche von zwei knieenden weihrauchfafsschwingenden Geistlichen in Diakonentracht verehrt wird. — Das braune und rothe Sammettüchlein zeigt je eine von zwei fliegenden Engeln getragene Stoffreliquie.

Bei allen diesen Figuren sind die naturalistisch behandelten grisailfarbigen Köpfe und Hände im Plattstich, die Untergewänder im Gobelinstich, die Flügel im Federchenstich, die Mäntel im Lasurstich äufserst sorgsam und harmonisch ausgeführt, Leistungen ersten Ranges und von hoher vorbildlicher Bedeutung.

2. Tragaltärchen im Dommuseum zu Augsburg.

Dasselbe (No. 212 des Katalogs) stammt (gemäfs Dr. Andreas Schmid: »Der christliche Altar und sein Schmuck«, Regensburg 1871, wo es abgebildet und beschrieben ist), aus der St. Sebastianuskapelle zu Oettingen, ist $33^1/_2$ *cm* hoch, $26^1/_2$ *cm* breit, $3^1/_2$ *cm* dick, und besteht auf der oberen Seite aus einem Kalkstein, der mit einer gestanzten Borte von vergoldetem Kupfer und mit eingestochenen romanischen Majuskelnamen eingefafst ist, auf der Schmalseite mit der ebenso eingravirten gothischen Minuskelinschrift der zweiten Konsekration von 1371. Die Ecken sind mit den Grubenschmelzbrustbildern von Abel, Melchisedech, der Wittwe von Sarepta und Moses verziert. Ein gestanzter Ornamentfries läuft rings umher und die Unterseite zeigt in Schmelzfirnifs eine reiche, ikonographisch sehr merkwürdige Darstellung romanischen Stils: der Kruzifixus zwischen Kirche und Synagoge in der Mitte, die Kardinaltugenden in den Zwickeln, als Einfassung eine Rankenborte, auf der Ecke die kräftig gravirten hochgothischen (1371) Evangelistensymbole. Der Stil der Figuren und Ornamente, der mittelbraune Ton des émail brun, die Farbenskala des bunten Emails weisen auf die Maasgegend hin, wo ähnliche Arbeiten aus dem Anfang des XIII. Jahrh. häufig sich finden.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit vier Abbildungen.)

Einleitung.

Als das Chor des Kölner Domes am 27. September 1322 durch den Erzbischof und Kurfürst Heinrich von Virneburg feierlich eingeweiht wurde, erstrahlte dasselbe bereits in herrlichster Pracht. Ein verklärtes Licht ergofs sich aus der Höhe durch die eben erst hergestellten, annoch vorhandenen Glasfenster in die harmonisch gegliederten Räume des Heiligthums. In lieblichem Gefunkel leuchtete im Mittelfenster Christus der Gottessohn, thronend auf dem Schoofse seiner Mutter, der Jungfrau aus Davids Stamm, angebetet von den Erstberufenen aus der Heidenwelt, den hh. drei Königen, den Schutzheiligen des Domes, die hier ihre letzte Ruhestätte gefunden. Ringsum in den Seitenfenstern schliefsen sich an Juda's Könige, als Ahnherren Christi. Unterhalb der Fenster in den Zwickeln der Bogen waren auf Goldgrund grofse, paarweise sich entgegenschwebende Engelbilder gemalt, von denen zwanzig auf Handorgeln, Zithern und anderen Instrumenten musizirten, während die zehn Engel in den Zwickeln um die Chorrundung beim Hochaltar die zum h. Opfer dienenden liturgischen Geräthe trugen und Rauchfässer schwenkten.

Wie schön gezeichnet und tiefdurchdacht die an ihre Stelle getretene, von Steinle im Jahre 1843 al fresco gemalte Darstellung des Engelreiches auch sein mag, die alten Bilder, die ihnen zum Opfer gefallen sind, waren nach dem Dafürhalten der Kunstkenner, die beide Bilderreihen gesehen, wirkungsvoller und fügten sich besser in die gewaltige Architektur.

Ueber dem Chorgestühl, das heute noch unerreicht dasteht in der Kunstfertigkeit der Ausführung sowohl wie in der übersprudelnden Fülle der zur Darstellung gebrachten Vorstellungen idealen Fluges wie heiterer Laune, sittlichen Ernstes und muthwilliger Satire, der Heilsmittel der Kirche und, nicht etwa ihrer Vorbilder, sondern ihres Widerspiels aus dem alten Bunde, über diesem Meisterwerk der Schnitzerei erhebt sich zu beiden Seiten des Chores ein in seiner Art einzig dastehendes Kunstwerk der Malerei, die nur von Wenigen gekannten Wandgemälde der Chorbrüstungen. Sie stammen aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. und sind auf die mit einer feinen, kaum bemerkbaren Kreideschicht überzogenen Wände aus Drachenfelserstein aufgetragen. Nur ganz besondern Umständen verdanken sie es, dafs sie sich durch die wechselvollen Geschicke von sechs Jahrhunderten bis auf unsere Tage hinübergerettet haben. Im XVI. Jahrh. bereits war die Werthschätzung dieser hervorragenden Werke der Kölner Malerschule geschwunden. Erzbischof Johann Gebhard von Mansfeld (1558 bis 1562) liefs die beiden ersten Bilderreihen verdecken durch die wider dieselben angebrachten Denkmäler seiner Vorgänger Adolf von Schauenburg (1547—1556) und Anton von Schauenburg (1557—1558), welche in der Mitte des Hochchores, dort wo jetzt der Eingang zum Grabgewölbe der Erzbischöfe sich befindet, bestattet waren. Im Jahre 1687 wurden die noch sichtbar gebliebenen Bilder durch vom Kardinal Karl von Fürstenberg dem Dome geschenkte Gobelins verhüllt, und so entgingen sie der Tünchwuth, die seit Ende des XVII. Jahrh. im Dom wirthschaftete.

Bei der Wiederinstandsetzung des inneren Chores im Jahre 1842 wurden die Wandgemälde gleichsam neu entdeckt. Die Grabdenkmäler und die Gobelins wurden entfernt. König Friedrich Wilhelm IV. von Preufsen, von dem Funde in Kenntnifs gesetzt, gab dem Maler G. Osterwald den Auftrag, die Wandgemälde zu kopiren. Und dieser hat denn auch in zwölf Blatt Oelpausen die vier ersten der sechs Bilderreihen nach fast zweijähriger Arbeit sorgfältig kopirt. Diese Kopien befinden sich in der Kupferstich-Sammlung der Königlichen Museen zu Berlin, welche sie

dem Prof. Dr. Clemen für sein grofses Werk über die rheinisch-westfälischen Wandmalereien überlassen hat, mit dessen dankenswerthem Einverständnifs sie bereits hier in kleineren Abbildungen erscheinen.

Die beiden letzten der Vierung zunächstliegenden Bilderreihen, von denen die eine fast bis zur Unkenntlichkeit verdorben ist, die andere beinahe ganz übertüncht war, haben damals keine Beachtung gefunden.

Da man in verständnifsvoller Würdigung der Schwierigkeit der Aufgabe es nicht wagte, die Gemälde wiederherzustellen, so wurden Stickereien mit Bildern, die das Apostolische Glaubensbekenntnifs, die sieben Sakramente und das h. Mefsopfer zum Vorwurf haben, im Architekturstil der Wandgemälde angefertigt, um so die Chorwände zu schmücken und gleichzeitig die Malereien vor weiterem Verfall möglichst zu schützen.

So sind diese beredten Zeugen des Kunstsinnes unserer Vorfahren dem jetzt lebenden Geschlechte unbekannt geblieben. Aufser einer kurzen Notiz im Domführer von Theodor Helmken[1]) hat die neuere Zeit keine Literatur über sie aufzuweisen. Im Domblatt des Jahres 1846[2]) hat Ernst Weyden eine allseitige Beschreibung derselben versucht. Allein dieselbe erstreckt sich einerseits nur auf die vier ersten Bilderreihen, andererseits ist die Anordnung verkehrt aufgefafst, mehrere Bilder sind unrichtig gedeutet, die Entzifferung der Inschriften ist gänzlich verfehlt. Eine Ergänzung des Fehlenden hat Weyden nicht gewagt, das Vorhandene durchgängig falsch gelesen. Beispielsweise schreibt er indigna statt indiga, temperavit statt temptavit, Episcopos statt Christicolas (Xpicolas), mediolanum statt ambrosianum, notantur statt vocantur, orino statt cirino, optat für operantur u. s. w. „Die leoninischen Verse" schreibt er „sind leider meist so verstümmelt, dafs es unmöglich ist, dieselben zu ergänzen, und ich nur die Stellen geben kann, welche mit einiger Gewifsheit zu lesen und zu entziffern waren, ohne behaupten zu wollen, dafs ich überall richtig gelesen habe."

Eine kurze Beschreibung der Wandgemälde namentlich nach der stark vernachlässigsten ikonographischen Seite hin dürfte daher nicht überflüssig sein. Auch ist die unmöglich scheinende Entzifferung der aus leoninischen Versen bestehenden Legenden möglich gewesen, und die betreffenden Versuche sollen hier mitgetheilt werden.

Die einzelnen Gruppenbilder sind reich komponirt, und wenn auch die Absichtlichkeit, die Gesichter immer ganz zu zeigen, noch eine gewisse Aengstlichkeit im Zeichnen verräth, an eigentliche Perspektive nicht zu denken ist, da alle Personen und Gegenstände nach dem Hintergrunde zu immer in gröfserm Mafsstabe aufwärtsgehend behandelt sind, Verkürzungen noch an die Kindheit der Kunst erinnern, so herrscht doch, wie Weyden sagt, in der Farbenwahl ein gewisses natürliches Gefühl für Luft- oder Farben-Perspektive. Denn während das in der reinsten und reichsten Gothik ausgeführte Mafswerk, welches den Bildern die architektonische Umrahmung gibt, in den drei Grundfarben Roth, Gelb und Blau gemalt ist in Uebereinstimmung mit den Grundtönen der Glasgemälde des Chores, sind die Figuren selbst in gebrochenen Farben behandelt, wodurch sie natürlich zurücktreten müssen. Dabei ist die höchste natürliche Anmuth, seelenvolle Innigkeit und ein übernatürlicher Liebreiz in den einzelnen Köpfen und Figuren in einer Weise zum Ausdruck gebracht, wie wir es sonst bei Malereien dieser Periode kaum finden. Die Gewandungen sind im Faltenwurf grofsartig und natürlich, die Stoffe einfach. Der einzige Zierrath besteht in einem goldenen Saume, der an allen Gewändern angebracht ist. An die alte byzantinische Kunstweise erinnern die Beischriften und Ueberschriften, welche neben oder über den Hauptpersonen der einzelnen Gruppen zur Kennzeichnung angebracht sind.

Die unter den Gruppen angebrachten zweizeiligen Legenden zeigen kunstvolle Initialen, vor welchen ebenso wie zum Schlufs der Verszeilen niedliche Gruppen und Figürchen in Miniaturmalerei angebracht sind. Sie sind in Gold mit kräftig schwarzen Konturen ausgeführt; Gesichter und Hände dagegen fein kolorirt. Die Lebhaftigkeit der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Darstellungen, die Richtigkeit und Sicherheit der Zeichnung, die Feinheit der Ausführung machen diese Miniaturen zu dem Vollkommensten, was die da-

[1]) »Der Dom zu Köln« von Franz Theod. Helmken, 4. Aufl. (Köln 1899) S. 127—130.

[2]) »Kölner Domblatt« 1846, Nr. 12, 13, 15, 16, 19.

malige Zeit in dieser Hinsicht hervorgebracht hat. Die Initialen hingegen tragen noch das Gepräge des romanischen Stiles. Jede der sechs Bilderreihen ist 5,65 *m* lang, mit dem Figurensockel 2,84 *m* hoch und durch die Pfeiler einer gemalten Architektur-Konstruktion in sieben Arkaden getheilt.

Der Sockel besteht in einem durchgehenden 0,774 *m* hohen Unterbau aus gemalten Spitzbogennischen, deren es unter jeder Bilderreihe 23 gibt. Auf der Südseite sind unter der ersten Bilderreihe in den Nischen Kaiserfiguren dargestellt im Kaisermantel mit goldener Bügelkrone, Scepter und Reichsapfel, und zwar ganz verschieden in Ausdruck und Stellung. Es sollen dies wohl die Römischen Kaiser deutscher Nation sein, für die damals die Zahl 23 zutreffend war. Unter den folgenden Bilderreihen derselben Südseite sind Königsgestalten angebracht, ähnlich gemalt wie die Kaiser; jedoch tragen sie keinen Reichsapfel. Es sind dies wohl die Könige und Fürsten Deutschlands. Auf der Nordseite indefs sehen wir in diesen Nischen zunächst 57 Bischofsfiguren in vollem Ornat mit Kasel, Pallium, Stab und Mitra. Es sind dies ohne Zweifel die Bischöfe und Erzbischöfe des Kölner Stuhles, deren man bis zu Wilhelm von Gennep einschliefslich († 1362) nach Ausweis der alten Bischofskataloge 57 zählte. Alsdann folgen zwei Fürstengestalten ohne Stab und Mitra, wahrscheinlich Johann Graf von Virneburg, der die päpstliche Bestätigung für Köln nicht erhielt, später aber Bischof von Münster wurde (alibi cinxit honore caput, sagt von ihm Gelenius), und Adolf II. von Altena, der elf Monate lang den Kölner Stuhl inne hatte ohne geweiht zu sein, und 1364 abdankte, um zu heirathen, damit seine Familie nicht aussterbe (pro mitra coniunx, sagt Gelenius mit Bezug auf ihn). Diesen beiden Nichtbischöfen schliefsen sich dann wieder drei Bischofsfiguren an, von denen die mittlere durch das auf der Kasel angebrachte Wappen als Erzbischof Hermann von Hessen († 1508) gekennzeichnet ist. Der schöne frische Porträtkopf ist offenbar später gemalt als die übrigen Bilder.

Die Farben des Hintergrundes der in den Nischen gemalten Figuren sind abwechselnd mit bunten Mosaikmustern roth, blau und roth. Die Figuren selbst sind flott und gewandt gezeichnet, sehr sorgfältig ausgeführt, lebendig in Haltung und Ausdruck.

Ueber dem Sockel ist die Reihe der Hauptbilder angebracht ebenfalls in architektonischer Umrahmung, die auf Goldgrund gemalt, in scharfen Umrissen gezeichnet und äufserst zierlich gestaltet ist. In dieser Umrahmung wechselt immer ein aus drei Spitzgiebeln und einem in der Grundform sechseckigen Thurmbau bestehender Baldachin mit einem einfachen, das ganze Feld überspannenden Spitzbogen, der zu einem schreinartigen Dachaufsatz überleitet. Auf der Südseite beginnt die Reihe mit dem von dem sechseckigen Thurm bekrönten Architekturgebilde, auf der Nordseite mit dem vom Dachbau überragten einfachen Spitzbogen.

Wo die Bilderreihen an die Säulen des Domchores anstofsen, ist eine schmale Arkade mit durchbrochenem Giebelfelde und Thürmchen angebracht. Die Ornamente der Architektur sind reich und zierlich, aber einfach und ernst, wie die Frühgothik sie pflegte.

Der Hintergrund der Hauptbilder ist abwechselnd in blauer und braunrother Farbe gehalten und aufs reichste mit unsäglichem Fleifse staffirt. Der blaue Grund ist durch Goldlinien in schrägliegende Vierecke getheilt, in welchen Laubverzierungen mit niedlichen Figürchen wechseln; der braunrothe Grund hingegen zeigt Larven, phantastische Gestalten und Laubornament.

Ueber den Giebeln der Architekturgebilde läuft ein braunrother Hintergrund durch, der reich mit flottgezeichneten, phantastisch gestalteten, und vielfach muthwillige Laune verrathenden Figuren damascirt ist. Diese Figuren sind mit der Feder in markigen Strichen schwarz gezeichnet und hellroth aufgesetzt, um sich von dem dunklern Grunde zu heben.

Was die Aufeinanderfolge der einzelnen Bilderreihen betrifft, so herrscht strenge liturgische Rangordnung. Um dieselbe zu verstehen, darf nicht vergessen werden, dafs, wie im alten Dome, so auch anfänglich im jetzigen Dome am Hochaltare die Feier der h. Messe an der Rückseite der Altarmensa gehalten wurde, sodafs der Bischof mit dem Gesichte dem Volke zugewandt war. Aus diesem Grunde war der Altartisch ohne allen Aufbau. Dafs die bezeichnete Art der Mefsfeier auch im jetzigen Dome geraume Zeit hindurch in Uebung gewesen, ist unwiderleglich bekundet durch die vor einigen Jahren, als der in italienischer Art gehaltene, marmorene Ueberbau und Um-

bau des Hochaltars entfernt wurde, zu Tage getretenen Vertiefungen im Sandsteinbelag hinter dem Hochaltar, die nur von den Füfsen des Celebranten und seiner beiden Ministranten bewirkt sein konnten. Diese ausgeschlissenen Sandsteine mufsten dem neuen Belag weichen. Die Südseite und nicht die Nordseite ist daher die ursprüngliche Evangelienseite und folglich die vornehmere Seite des Domes. Dafs dem so sei, geht hervor aus der Rangordnung in der Aufstellung der Heiligenbilder an den Säulen des Domchores. An der Südseite steht an erster Stelle das Bild des Heilandes, ihm gegenüber an der Nordseite das Bild der Gottesmutter; an zweiter Stelle auf der Südseite der Apostelfürst Petrus, ihm gegenüber auf der Nordseite der Apostel Johannes u. s. w. Denselben Grundsatz sehen wir angewandt bei den Marmorfigürchen, welche die Wände der Altarmensa zieren. An der Vorderwand ist in der Mitte die Krönung Maria's angebracht. Christus sitzt nach der Südseite hin, Maria zu seiner Rechten nach Norden. In der Nische neben Christus nach Süden hin steht Petrus; auf der Nordseite neben Maria der Apostel Johannes. In den Bildschnitzereien des Chorgestühls herrscht derselbe Plan. In der Bekrönung des ersten Wangenstückes auf der Südseite ist die Taufe dargestellt, auf der Nordseite hingegen entspricht ihr die Darstellung des Bufssakramentes. Im Kapellenkranze befindet sich in der an die Axkapelle nach Süden sich anschliefsenden ersten Kapelle das Grab der h. Irmgardis, in der entsprechenden Kapelle der Nordseite hingegen das Grab des Erzbischofs Konrad von Hochsteden, welcher den Grundstein des Domes gelegt. Aus dem gleichen Grunde hat auch die Kanzel bis heute noch ihren Standort an der Südseite als der ursprünglichen Evangelienseite, und die ungleich reichere architektonische Ausgestaltung der Südseite des Domes ist wohl auf denselben Grund zurückzuführen. Deshalb sehen wir in den Wandgemälden auf der Südseite in der ersten Bilderreihe das Leben der Gottesmutter, der ersten Schutzpatronin des Erzbisthums, dargestellt, ihr gegenüber auf der Nordseite Darstellungen aus dem Leben des h. Petrus, des Patrones der Domkirche. Die zweite Bilderreihe auf der Südseite enthält Darstellungen aus dem Leben und der Legende der hh. drei Könige, die Mitpatrone der Domkirche, ihrer Grabeskirche, sind. Die Verehrung dieser Patrone war eine sehr lebendige in den früheren Jahrhunderten und erstrekte sich auf das ganze Erzbisthum. So enthält das alte Kölner Brevier [3]) die Anordnung, dafs an den freien Tagen das Jahr hindurch die Tagzeiten von den Patronen zu halten seien und zwar an den Dienstagen von den hh. drei Königen (de tribus regibus), an den Donnerstagen vom h. Petrus (de sancto Petro) und an den Samstagen von unserer lieben Frau (de domina nostra).

Die zweite und dritte Bilderreihe auf der Nordseite enthalten Darstellungen aus der Legende des h. Papstes Silvester, von dessen Haupt ein beträchtlicher Theil im Dome aufbewahrt und hoch verehrt wurde. Die h. Irmgardis, Gräfin von Zütphen, Schwester des Abtes Hermann von Sanct Pantaleon in Köln (1082—1121), soll nach der Ueberlieferung die Reliquie von Rom überbracht haben. In der grofsen Prozession, welche in der dritten Woche nach Ostern stattfand, wurde sie mitgeführt. Die dritte Bilderreihe auf der Südseite, welche am meisten beschädigt ist, enthält Darstellungen, die sich auf die mailändischen Märtyrer Felix und Nabor, deren Gebeine mit denen der hh. drei Könige im Jahre 1164 durch Reinold von Dassel in den Dom kamen, sowie auf den h. Gregorius von Spoleto, dessen Reliquien der h. Erzbischof Bruno, Bruder Kaiser Otto des Grofsen, dem Dome geschenkt hatte, beziehen.

Zu beachten sind auch die sinnigen Beziehungen zwischen den Sockelfiguren und den Hauptbildern. Ueber den Kaiserfiguren ist angebracht die Bilderreihe aus dem Leben Maria's, die da ist die Mutter des Kaisers aller Könige, wie Bertold von Regensburg sagt; über den Königsgestalten thront die Bilderreihe aus der Legende der hh. drei Könige, und unter den Bilderreihen aus dem Leben des h. Petrus und des h. Silvester läuft her die Reihe der Kölner Kirchenfürsten, deren erster, Maternus, nach der Legende ein Jünger Petri war.

Die Vorwürfe der Hauptbilder sind, insoweit sie nicht biblischer Art sind, den Legenden

[3]) Breviarium Coloniense (secundum sacrosancte ecclesie Coloniensis maioris consuetudinem) Colonie apud Godefridum Hitorpium 1521, fol. 84 v.

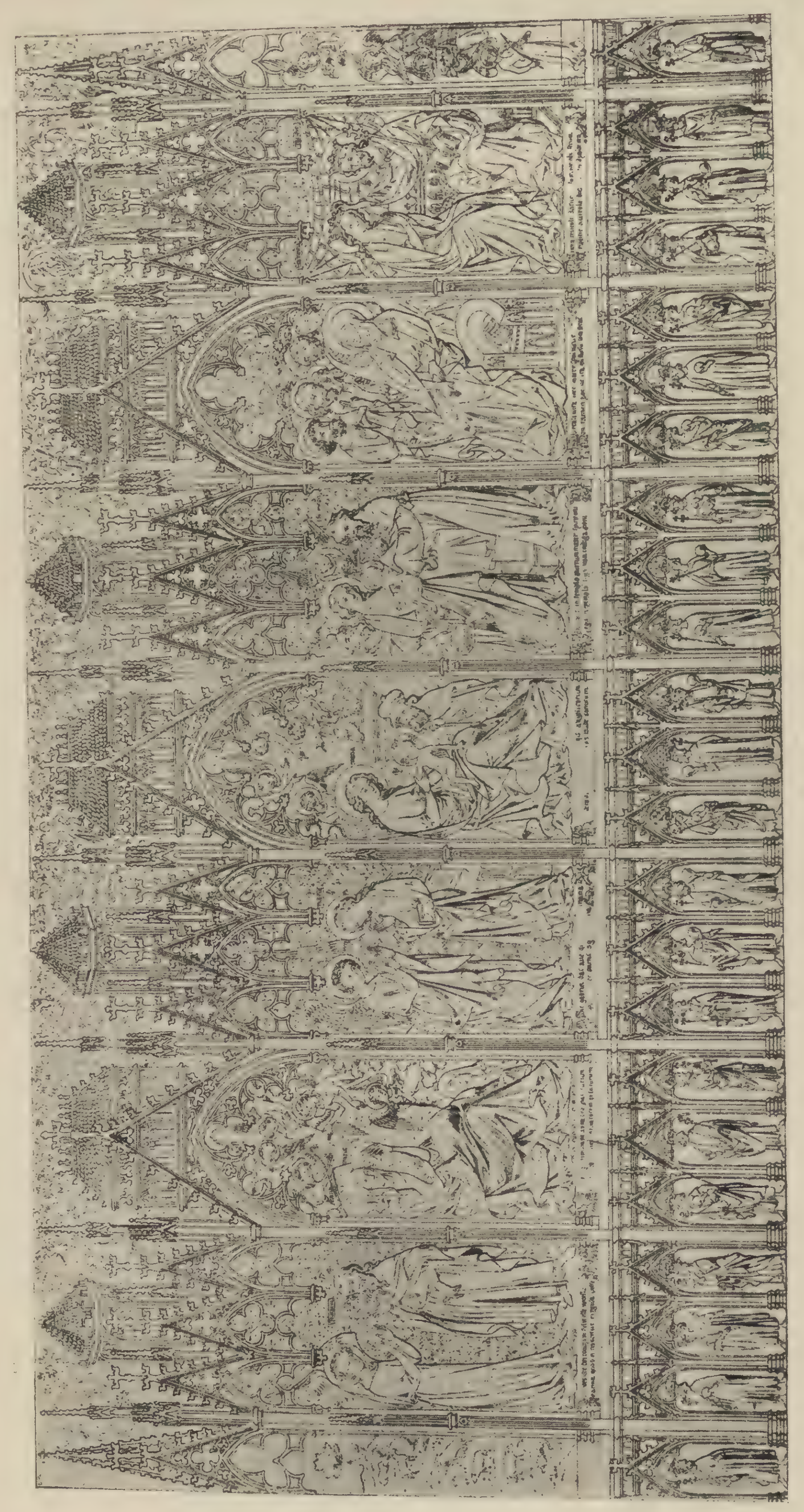


Abb. 1. Aus dem Leben unserer lieben Frau.

des alten Kölner Breviers entnommen, wie im Einzelnen noch nachgewiesen werden wird.

Gehen wir nunmehr zur Beschreibung der einzelnen Bilder über.

I. Aus dem Leben unserer lieben Frau.

Die Bilderreihe aus dem Leben unserer lieben Frau sowie die aus der Legende der hh. drei Könige sind mit sichtbarer Vorliebe behandelt. Des Meisters Hand scheint hier gewaltet zu haben. Ein liebeseliger Glaube ist hier in den Formen lebendig geworden.

Eine Kopie dieser Bilderreihe befindet sich in den Glasfenstern der Sakramentskapelle des Domes. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde sie nach Zeichnungen Ramboux von P. Grafs ausgeführt.

1. Ein Engel verkündet Joachim die Geburt einer Tochter.

In der schmalen Nebenarkade sehen wir an einem Bergabhange weidende Schäfchen. Im Hauptbilde ist ein bärtiger Mann dargestellt mit der Ueberschrift *ioachim.* Vor ihm steht eine schlanke Engelsgestalt in langem, weifsen Gewande; sein Haupt umstrahlt der einfache Heiligenschein. Man sieht an Geberde und Haltung, dafs er dem Joachim etwas mittheilt, der offenbar von der Botschaft überrascht ist. Die Rechte hebt Joachim fragend empor, die Linke stützt er auf einen Krückstock.

Die Legende ist ziemlich erhalten. Die noch vorhandenen Buchstaben sind im Folgenden überall in **Fettschrift** wiedergegeben, die Ergänzung in kleinerer einfacher Schrift. Eine sinngetreue metrische Uebersetzung habe ich mir beizufügen erlaubt.

Nuntius iste dei ioachim tulit esse necesse
Ex anna quod ei nascetur virgula iesse.

Kunde erhielt Joachim, es sei gekommen die Zeit,
Dafs aus Anna's Schoofse entspriefse Isai's Maid.

2. Die Geburt Mariens.

Auf einem Sessel mit hohem Rücken sitzt eine Frau. Ueber ihr steht geschrieben *anna.* Sie hält in den Armen ein Kindlein, eingewickelt in weifses Linnen, das über Kreuz mit blauen Bändern umwunden ist. Ueber dem Kinde steht *maria.* Das Köpfchen Maria's ist mit dem Heiligenschein umgeben. Zu Anna's Füfsen sitzt eine schlummernde Wärterin. In der Höhe schweben fünf weifsgekleidete Engel mit blau auslaufenden Flügeln. Der untere rechts vom Beschauer spielt Cymbal, der links Geige. Die drei anderen scheinen zu singen. Die Legende ist in den Glasfenstern der Sakramentskapelle folgendermafsen wiedergegeben:

Virtutum speculum parit anna cito pariturum
Lumen praesidium salvatoremque futurum.

Die Ergänzung der fehlenden Worte ist jedoch unrichtig. Die noch vorhandenen Buchstaben sind nämlich nicht berücksichtigt. In der ersten Zeile ist die Initiale *C* deutlich zu lesen. Die beiden ersten Worte sind zweifelsohne *Candens lilium* im Anklang an eine damals volksthümliche Sequenz zu Ehren Mariens, die anhub mit den Worten: *Ave rosa generosa, salve candens lilium.*[4]) Die Bezeichnung des Kindes als blendend weifser Lilie pafst auch besser zu dem Bilde, in welchem das Kind in weifser Hülle dargestellt ist. Die Legende ist meines Erachtens in folgender Weise zu lesen:

Candens lilium **parit anna cito** pariturum
Fulgorem editurum **salvatoremque futurum.**

Rein wie die Lilie ist jene, die Anna zur Welt hat geboren,
Die vom Heiland der Welt als Mutter wurde erkoren.

Mit den Worten der zweiten Zeile *Fulgorem editurum* ist Mariens Sohn als Lichtbringer bezeichnet. Er war ja „das Licht, welches erleuchtet jeglichen Menschen, der da kommt in diese Welt."[5])

3. Die Verkündigung.

Die h. Jungfrau, über deren mit dem Nimbus umstrahlten Haupte der Name *maria* geschrieben ist, steht im blauen Gewande mit rosenfarbigem Mantel vor einem Betstuhle, von dem sie sich eben erhoben zu haben scheint. In der Linken hält sie ein Buch und den aufgeschürzten Mantel, die erhobene Rechte bringt ihre Ueberraschung zum Ausdruck. Mild jungfräulich, kindlich unschuldig ist der Gesichtsausdruck Maria's. Ihr blondes Haar wallt, frei von der Stirn gestrichen, über den Rücken. Holdselig und ehrerbietig steht vor ihr der Erzengel Gabriel in sprechender Haltung. Er trägt ein rothes Gewand und einen grünen, blau ausgeschlagenen Mantel, hat hellbraunes, krauses Haar; sein Haupt ist vom Heiligenschein umgeben.

---

[4]) Petri de Dacia vita Christinae Stumbelensis, edidit Johannes Paulson. (Gotoburgi 1896) fasc. 2, pag 200.

[5]) Joh. 1, 9.

Die sehr verstümmelte Legende ist auf den Glasfenstern der Sakramentskapelle unbegreiflicher Weise folgendermafsen wiedergegeben: *Hic Gabriel dat ave flos et sine labe maria Area et conclave ex quo patris alta sophia.*

Ich lese dieselbe wie folgt:

Vix gabriel das ave **in** aurem virginis pie
Xpi corpus suave formatur in sinu marie.

So wie Gabriels Grufs der Jungfrau Ohr hat vernommen,
Hat auch in ihrem Schoofse des Vaters Wort Fleisch angenommen.

X̄pi ist die lateinische Skription für das griechische *X̄PI* = Christi.

4. Die Geburt des Heilandes.

Die h. Jungfrau, vom Heiligenschein umgeben und mit der Ueberschrift *maria*, sitzt auf einem Sessel mit hohem Rücken. Ihr Mantel ist im reichsten Faltenwurf so drapirt, dafs er den Schoofs der Jungfrau und die Seite des Sessels ganz bedeckt. Das unbekleidete göttliche Kind, mit dem Kreuznimbus umstrahlt und überschrieben *ihs* (*IHΣ* = Jesus), sitzt auf dem Schoofse seiner Mutter, welche es mit der Linken umfafst und mit der rechten Hand sein ausgestrecktes rechtes Aermchen hält. Vor ihr kniet Joseph, mit der Hand auf das Kind deutend. Im Hintergrunde sehen wir eine Krippe, überragt von den Köpfen eines Ochsen und eines Esels. In der Höhe, von Wolken umgeben, schweben vier singende Engel in weifsen Kleidern. Die Legende ist fast ganz zerstört. Als Kuriosum sei die in den mehrfach erwähnten Glasfenstern versuchte Ergänzung mitgetheilt, in welcher das Jesuskind als „wohlklingend“ gefeiert wird, und *pax* als Accusativ auftritt:

Pax terrae rorat promissus evangeliorum
Quem David norat celebravit laude sonorum.

Meine Lösung lautet wie folgt:

Pax terre cantat concentus **angelicorum.**
Quam **decantaverat** david carmen **laude sonorum.**

„Friede auf Erden“, so sangen vom Himmel die Engel hernieder,
Wie vorher ihn besungen Davids begeisterte Lieder.

David ist als Genitiv zu *carmen* aufzufassen. Dieser Eigenname gilt in der Vulgata als undeklinirbar. Es heifst z. B. Ps. 131, 1 *Memento Domine David et omnis mansuetudinis eius.*

5. Jesu Darstellung im Tempel.

Von Joseph, der ein Henkelkörbchen in der Rechten trägt, gefolgt tritt Maria, das nackte Jesukind auf den Armen tragend, vor Simeon, der mit seinen von einem gelben, roth und blau gesäumten Velum bedeckten Händen dasselbe ehrerbietig und freudig in Empfang zu nehmen bereit steht. Das Velum ist von der Art, wie es in früherer Zeit den Priestern über die Vorderarme geworfen wurde, wenn sie das heiligste Sakrament tragen mufsten. In einzelnen Kirchen Belgiens, die früher zur Kölner Kirchenprovinz gehörten, war diese Art des Velums statt des jetzt üblichen Schultervelums, noch bis in die neueste Zeit in Gebrauch. — Neben Simeon steht ein mit einem Tuche gedeckter Altartisch. Die Namen *ihs, maria, ioseph, symeon* stehen über den Figuren. Maria's Haupt ist vom einfachen Heiligenschein, das Haupt des Jesukindes vom Kreuznimbus umgeben. Ein hernieder schwebender Engel schickt sich an, dem Kinde eine Krone auf's Haupt zu setzen. Die Legende lautet wie folgt:

Hic facit in templo **puerum mater symeoni**
Legis in exemplo legis non indiga poni.

Darzustellen das Kind dem Simeon eilet die Reine,
Dafs dem Gesetze des Herrn nicht unfolgsam sie erscheine.

6. Mariä Heimgang.

Die Gottesmutter, liegend auf einem Ruhebette, ist soeben entschlafen. Jesus, am Kreuznimbus erkennbar, hat ihre Seele in Gestalt eines weifsgekleideten und mit einem Nimbus umgebenen kleinen Mädchens, welches die Hände faltet, auf seine Linke genommen, während er die segnende Rechte emporhebt. Zehn Apostel — Thomas fehlte — umstehen den Heiland an Maria's Sterbelager. Petrus im Vordergrunde neben dem Heilande, der bartlose Johannes zu Häupten der Gottesmutter. Die Apostel haben nur insoweit einen Nimbus, als dadurch die Gesichter der hinter ihnen Stehenden nicht verdeckt werden. Maria's Haupt, von weifser Kopfhülle und dem Heiligenscheine umgeben, ruht auf einem rothen Kissen, die Hände sind ihr in den Schoofs gesunken. Vorne, neben ihrem Sterbebette, steht ein eigenthümlicher halbkreisförmiger, in gothischem Stile gehaltener Sitz mit niedriger ringsumlaufender Lehne, wie ein ähnlicher aus etwas späterer Zeit in der Stiftskirche zu Kalkar erhalten ist.[6])

[6]) Abgebildet in »Die Kunstdenkmale des Kreises Kleve« von Paul Clemen, S. 77.

Die sehr gut erhaltene und sehr schöne Legende ist dadurch bemerkenswerth, dafs sie die leibliche Aufnahme Maria's in den Himmel betont, wie dies auch in der damals in der Kölner Kirche üblichen Festoration[7]) zum 15. August geschah.

Der Wortlaut ist folgender:

Mortali vita vite mater spoliatur
Non tamen hoc fit ita, quin sursum tota feratur.

Sieh' wie die Mutter des Lebens der Sterblichkeit wird nun entkleidet,
Doch geschieht dies so, dafs mit dem Leib auch zum Himmel sie steiget.

7. Krönung Mariens.

Auf einem gothischen Thronsitze sehen wir rechts vom Beschauer den Heiland mit einer Krone auf dem vom Kreuznimbus umstrahlten Haupte. Ueber ihm steht geschrieben *IHC XPC* (Jesus Christus). Seine Linke hält das Scepter und ruht auf einem in seinem Schoofse liegenden geöffneten Buche. Zu seiner Rechten, ihm zugewandt sitzt die h. Jungfrau mit gefalteten Händen. Ihr Haupt ist vom Nimbus umgeben. Ueber ihr steht geschrieben *S/a maria.* Sie erhält aus der Rechten ihres Sohnes eine goldene Krone auf's Haupt. Den Hintergrund bis zur Höhe der Figuren bildet ein roth-, gold- und grüngestreifter Teppich. Unter dem Bilde steht die Legende:

Aurea celicole datur summe tibi stema
Triplicis aureole dos nupta poli dyadema.

Gold'nes Geschmeide dich zieret, o himmlische Braut auf dem Throne,
Dreifacher Kranz dich umstrahlet zum unvergänglichen Lohne.

Unter dem schmalen Seitenbogen sind vier musizirende Engel übereinander angebracht.

Köln. Arnold Steffens.

[7]) — Dieselbe lautet: Veneranda nobis Domine huius diei festivitas opem conferat sempiternam, in qua sancta dei genitrix mortem subiit temporalem, nec tamen mortis nexibus deprimi potuit, que filium tuum Dominum nostrum de se genuit incarnatum. Qui tecum.

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons.

III.



Welches der Grund war, die Messen am Weihnachtsfeste alle oder theilweise in verschiedenen Farben zu feiern, ist nicht klar. Die Sitte dürfte mit dem von Johannes Beleth,[33]) von Sicardus von Cremona,[34]) und Durandus[35]) erwähnten Brauch, bei den Weihnachtsmetten drei Tücher, ein schwarzes, weifsliches und rothes auf den Altar zu legen und bei jeder Nokturn eines zu entfernen, einige Verwandtschaft haben und aus ähnlichen Anschauungen hervorgegangen sein, wie sie in Bezug auf jenen von den genannten Liturgikern entwickelt wird. Das schwarze Tuch sollte die Zeit vor dem Gesetz, das weifsliche die Zeit des Gesetzes, das rothe die Zeit der Gnade sinnbilden. Vielleicht aber auch, dafs die weifse Farbe der Mensch gewordenen Gottheit oder seine ewige Geburt, die rothe seine hl. Menschheit, bezw. seine zeitliche Geburt, Violett aber das Wort des Apostels: „Er hat (Phil. 2, 8) versinnbilden sollte.

Am Feste der Beschneidung des Herrn bediente man sich entweder weifser oder rother Paramente, jener, um Christi unendliche Reinheit und Gottheit anzudeuten, dieser um an seine erste Blutvergiefsung zu erinnern. Beides war gleich gebräuchlich. Die der einen wie der andern Sitte zu Grunde liegende Auffassung suchten in eigenartiger Weise die Statuten von Wells dadurch gerecht zu werden, dafs von den funktionirenden Geistlichen die einen in Roth, die andern in Weifs auftraten. Das Mainzer Missale von 1602 verzeichnet für das Fest der Beschneidung Blau.[36])

[33]) »Rationale« c. 69 (Migne, P. l. CCII, 75).

[34]) »Mitrale« l. 6, c. 15 (Migne, P. l. CCXIII, 344).

[35]) »Rationale« l. 6, c. 13, n. 8. Vergl. Martène »De antiq. eccl. ritibus« l. 4, c. 12; (ed. Antuerp. 1764) III, 33.

[36]) Die Angabe des 13. Ordo (n. 18): In aliis vero festis sequentibus (sc. festum Innocentium), sive festum confessorum sive virginum, utitur colore albo, rubeo in Dominicis a Nativitate usque ad Octavam Epiphaniae; si facit de Dominica non de aliquo festo utitur colore albo, ist ersichtlich fehlerhaft. Nach albo ist wohl zu ergänzen vel und dürfte der Sinn des Passus sein: Fällt auf einen Sonntag zwischen Weihnachten und der Octav von Epiphanie kein Fest, so ist Weifs zu nehmen. Fällt hingegen das Fest eines Bekenners oder einer Jungfrau, Martyrin oder Nicht-

Dem Feste Epiphanie und seiner Oktav eignete wie Weihnachten vornehmlich weifs; indefs wurden auch wohl rothe Gewänder gebraucht, so zu Toledo (M. 1550), Lichfield (XIII. Jahrh.), Clermont in der Auvergne,[37]) Gelb war die Farbe für Epiphanie zu Ellwangen und Toulouse, Violett zu Soissons (M. 1745). Zu Lisieux brauchte man Paramente von rother Farbe oder von Goldstoff.[38]) Eigenartig ist Grün in Le Mans (M. 1655).

In der Zeit von Epiphanie bis Septuagesima begegnet uns Weifs, Roth, Gelb, Violett und Grün. Weifs treffen wir an zu Paris (M. 1666) Sens (M. 1715), Auxerre (M. 1738), Bourges (M. 1741), Toledo (M. 1550), Roth zu Lyon (M. 1771), Salisbury (XIV. und XV. Jahrh), Wells (XIV. Jahrh.), Mainz (M. 1602), Gelb zu Palenzia in Spanien (M. 1568; Bibl. Barber, B, X, 1), Violett zu Ellwangen und Le Mans (M. 1655). Am verbreitetsten war, wohl infolge des Einflusses des römischen Kanons, Grün. Wir finden es z. B. zu Soissons (M. 1745), Sicilien (M. 1568), Mailand (M. 1795), in dem Augustinermissale von Neapel (1506; Vatic. Ottob. 221), dem Minoritenmissale (XV. Jahrh. Vatic. Capp. 206), einem Caeremoniale episcoporum (XV. Jahrh., Vatic. Reg. 280), zu Eichstädt (M. 1600), Exeter (Ordinale von 1337), London, St. Paul (Pontifikale des Bischof Clifford, 1406—1426), in einem Predigermissale aus dem Beginn des XVI. Jahrh. (Bischöfl. Museum zu Haarlem), Köln (M. 1626), Trier (M. 1608) u. a. Wo man sich einer andern Farbe als Grün bediente, lag die Ursache davon meist darin, dafs man die Farbe der Weihnachtsoktav bis Septuagesima beibehielt. Das Gelb zu Palenzia erklärt sich wohl durch den Umstand, das Gelb Nebenfarbe von Grün war. Hie und da behielt man die Weihnachtsfarbe bis Lichtmefs bei und ging erst dann zu einer andern Farbe über. So will es z. B. das Pariser Missale von 1685; so war es auch in Rouen Gebrauch.[39]) Dort trat Roth, hier Grün an die Stelle von Weifs.

Von Septuagesima bis zur Fastenzeit herrschte die violette Farbe vor. Roth scheint im XIII. und XIV. Jahrh. namentlich in England in Brauch gewesen zu sein, später kommt es auch anderswo vor, so zu Mainz (M. 1602) und Paris (M. 1666). Schwarz merke ich beispielsweise an für Köln (M. 1626), sowie für Ellwangen und Gubbio (M. XIV. bis XV. Jahrh., Vatic. lat. 4743).

In der Fastenzeit bediente man sich, wie schon früher bemerkt wurde, zu Rom im Beginn des XIII. Jahrh. noch schwarzer, nicht lange nachher aber violetter Paramente. Aufserhalb Roms war theils nach römischem Vorbild Violett, theils Schwarz gebräuchlich und zwar nicht blos im Mittelalter, sondern bis wenigstens in das XVII. Jahrh. hinein. In Köln mufs nach Ausweis des Inventars von St. Brigiden aus dem Jahre 1508, welches eine Anzahl weifser Paramente ausdrücklich als Fastengewänder bezeichnet, Weifs um das beginnende XVI. Jahrh. die Farbe für die Fastenzeit gewesen sein.[40]) Dafs Köln aber damit in jener Zeit nicht allein stand, erhellt aus der Ascherwittwochspredigt des Osnabrücker Augustiners Gottschalk Holen (ca. 1490), worin es heifst: In hoc sciendum, quod casula quadragesimalis est alba et habet rubeam crucem.[41]) Das Mainzer Missale verzeichnete für die Fasten Blau. Es scheint dasselbe ein Ersatz für Violett sein zu sollen, welches in der Mainzer Farbenordnung auffälligerweise nicht erwähnt wird. In französischen Diöcesen bediente man sich seit etwa dem XVI. Jahrh. während der Fastenzeit vielenorts aschfarbiger Gewänder und zwar noch bis tief in die neueste Zeit hinein, so zu Paris (M. 1685), Bourges (M. 1741), Poitiers (M. 1767), Lyon (M. 1771), Fréjus (M. 1786), Pamiers (M. 1845), Meaux (M. 1845), Autun (M. 1845) u. a. Solche kamen indessen auch anderswo vor, so zu Toledo (M. 1550) und Ellwangen.

War für die Zeit von Septuagesima bis zu den Fasten eine andere Farbe im Gebrauch, wie in der Fastenzeit, so folgte der Aschermittwoch regelmäfsig der Farbe der letztern. Eine Ausnahme hiervon scheint man fast nur zu Paris am Ende des XVII. Jahrh. gemacht

martyrin, auf einen solchen, so ist Weifs oder Roth je nach der Qualität des Festes zu wählen.

[37]) Guyet »Heortologia (Urbini 1728)«. III, 28, 9.

[38]) Malais »Des couleurs liturgiques«. p. 10.

[39]) Wickham Legg l. c. p. 17, 19.

[40]) Ditges »Eine Kölner Gerkammer im XVI. Jahrh. in Annalen des hist. Vereins«. Bd. XLV, S. 120: Seven wisser vastengeger mit sees stoelen, 5 manipuln. Vunf vasten wiss g (eger) mit alven, stoelen etc. Das Kölner Missale von 1626 schreibt schwarz für die Werktage der Fastenzeit vor, an den Sonntagen bediente man sich violetter Paramente.

[41]) »Kirchenschmuck«, Bd. 9, S. 58.

zu haben, wo man die Fastenzeit erst mit dem Sonntag nach Aschermittwoch begann.[42])

An verschiedenen Orten waren schwarze Paramente nur an den Werktagen der Fastenzeit in Gebrauch, indem man sich an den Sonntagen violetter bediente, so zu Köln (M. 1626), Sens u. a. Man wollte dadurch den Sonntag vor den Werktagen aus- und kennzeichnen und die feierlichere und gehobenere Sonntagsstimmung auch in der Farbe der liturgischen Gewandung einigermafsen zum Ausdruck bringen.

Für den Sonntag Laetare merkt das mehrfach genannte Franziskanermissale des XV. Jahrh. gerade wie für den Sonntag Gaudete Weifs an, in signum laetitiae et victoriae, wie es sagt. Auch zu Palenzia (M. 1568) und Sigüenza (M. 1572) bediente man sich an Laetare weifser Paramente, während man zu Burgo de Osma rothe, zu Ellwangen gelbe, und zu Lyon grüne trug. Bezüglich der rosafarbenen Gewänder, welche das Ceremoniale der Bischöfe, wenn möglich, an diesem Tage beim Amte getragen wissen will, gilt, was in Betreff derselben beim Sonntag Gaudete gesagt wurde.

Während der Passionszeit hielt man zu Rom an der Farbe der Fastenzeit fest. In vielen aufserrömischen Diöcesen hatte dieselbe jedoch eine besondere liturgische Farbe. In Spanien scheint für sie Schwarz bevorzugt gewesen zu sein. Wir finden es in der Passionszeit z. B. zu Toledo (M. 1550), zu Sigüenza (M. 1552), zu Burgo de Osma (M. 1561) und zu Palenzia (M. 1568) in Gebrauch. Auch ein Missale von Monte Cassino aus dem Jahre 1515 gibt für die beiden letzten Wochen vor Ostern Schwarz an. In Frankreich begegnet uns dasselbe zu Cahors (M. 1760), Luçon (M. 1828), Toulouse (M. 1832), Autun (M. 1845), Pamiers (M. 1845) und Albi (M. 1848). Es scheint dort jedoch der Gebrauch schwarzer Paramente in der Passionszeit durchweg sehr jungen Datums zu sein.

Am verbreitetsten war Roth. Wir finden es ebensowohl in englischen (Wells, Westminster, Salisbury, Exeter, London) und deutschen (Köln, Mainz, Eichstädt, Trier, Salzburg), wie in französischen Kirchen. Charakteristisch war es namentlich in Frankreich. Es begegnet uns dort nicht nur im XVI., XVII. und XVII. Jahrh. häufig, wie zu Rheims (M. 1553), Laon (Belotte, Ritus eccl. Laud. 1662), Le Mans (M. 1665), Besançon (Cérémoniel 1707), Sens (M. 1715), Auxerre (M. 1738), Bourges (M. 1741) u. a. Es hebt schon der 13. Ordo in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. ausdrücklich hervor, dafs man sich im Gegensatz zum römischen Brauch in der gallikanischen Kirche rother Paramente bediene.[43])

Am Palmsonntag hatten die Gewänder bei der Messe die Farbe der Paramente der Passionszeit. Anders verhielt es sich dagegen vielenorts bei der Palmweihe und der Palmprozession. Hier war, wie schon Durandus hervorhebt, Weifs sehr verbreitet.[44]) Eine Ausnahme ist es, wenn in Eichstädt für diese Ceremonien Gelb vorgeschrieben war. Häufiger war dagegen Grün bei denselben in Gebrauch, wohl wegen der Palmzweige, mit denen die Juden dem in Jerusalem einziehenden Heiland entgegenkamen, so zu Laon, Toledo, Sevilla (M. 1507 und 1534) und Vienne.[45]) In Mailand trägt man bei der Palmprozession violette Paramente, während man sich bei der Messe rother bedient; ein Missale von Luçon von 1828 schreibt für die Messe am Palmsonntag Violett für die Palmprozession aber Roth vor. In Cahors war nach dem Missale von 1760 bei ersterer Schwarz, bei der Palmweihe und Palmprozession Violett gebräuchlich.

Am Gründonnerstag war es im Gegensatz zur römischen Gepflogenheit, welche Weifs verlangte, vielfach Sitte, sich rother Paramente zu bedienen. So in deutschen, englischen wie französischen Diöcesen. Verschiedene Missalien vermerken, es sollten weifse Gewänder nur gebraucht werden, falls in der Messe die Weihe der hl. Oele statt habe, andernfalls aber rothe, z. B. die Missalien von Toledo (M. 1550) Burgo de Osma (M. 1561), Palenzia (M. 1568) Lyon (M. 1771). Aehnlich bemerkt das Ordinale des Bischofs Grandisson von Exeter in

[42]) De Moleon (Lebrun-Desmarettes) »Iter liturg«. p. 247.

[43]) n. 21 (Migne, P. L. LXXVIII, 1117).

[44]) »Rationale«, l. q., c. 18, n. 9.

[45]) De Moleon »Iter liturg.« p. 37.

Statt Si papa hac die Palmarum celebraret, portare debet paramenta violacea vel viridis coloris sine perlis im 14. Ordo c. 82 (Migne, P. l. LXXVIII, 1204) mufs es wohl, wie der 15. Ordo c. 65 (Migne l. c. 1301) schreibt, heifsen, paramenta violacea vel indii coloris. Das dunkle Indigoblau wurde auch sonst als Ersatz für Violett betrachtet. Bei der Messe am Palmsonntag grüne Gewänder tragen, pafst durchaus nicht zum Geist des römischen Farbenkanons.

England (ca. 1337): Secundum quosdam in cena Domini, si Episcopus non celebrat, vestimentis rubeis est utendum, d. i., wenn keine Oelweihe stattfindet. Es ist beachtenswert, wie schon in dem ältesten römischen Ordo angeordnet ist, es sollten die Ampullen mit dem zu weihenden Oele in ein weifses seidenes Tuch eingehüllt sein.[46]) Von demselben Brauch berichtet uns im Beginn des IX. Jahrh. auch Amalarius von Metz.[47])

In Eichstädt bediente man sich am Gründonnerstag um den Beginn des XVII. Jahrh. grüner Gewänder, vielleicht, um durch dieselben dem Namen des Tages gerecht zu werden. Dasselbe geschah nach Martène im Kloster des hl. Martin zu Lyon.[48]) In Mainz trug der Diakon, welcher das Evangelium bei der Fufswaschung sang, eine grüne Dalmatik, während dortselbst im Uebrigen am Gründonnerstag rothe Paramente gebraucht wurden.

Am Charfreitag bediente man sich nach dem Beispiel der römischen Kirche vielfach schwarzer Paramente. Doch waren rothe an diesem Tage kaum minder beliebt, namentlich auch in Deutschland. Wir finden solche am Charfreitag z. B. in Passau (M. 1522), Salzburg (M. 1507), Würzburg (Rituale von 1564), Mainz, Köln, Trier, Eichstädt. Selten begegnet uns Violett, wie zu Lyon (M. 1771), ganz vereinzelt Gelb (Laon, Belotte, Ritus eccl. Laudun. 1662).[49]) Zu Vienne trugen bei der adoratio crucis der praecentor und cantor, welche das Ecce lignum anhuben, grüne Chorkappen, wohl im Hinblick auf den neues geistliches Leben sprossenden Kreuzesbaum.[50])

Am Charsamstag pflegte die Messe, weil im Grunde Ostergottesdienst, wie im römischen Ritus meist in weifser Farbe gehalten zu werden. In Le Mans bediente man sich bei ihr rother,[51]) in Mainz blauer, in Eichstadt gelber, in Soissons (M. 1745) grüner Paramente. Mannigfaltig war der Brauch bezüglich der Farbe der Gewänder bei den der Messe vorausgehenden Segnungen und sonstigen Ceremonien, der Feuerweihe, der Kerzenweihe, der Lesung der Prophetien, der Segnung des Taufwassers und die Absingung der Litanei. Hier war für alles das Weifs vorgeschrieben (Lyon M. 1771, Sevilla M. 1507, Burgo de Osma M. 1561), dort galt der römische Brauch. In Salisbury wurde die Feuerweihe in rothen Paramenten vorgenommen. Die Litanei wurde entweder von einem Priester in rother Kappa oder von drei Geistlichen gesungen, von denen der mittlere eine weifse, die beiden andern eine rothe Kappa trugen. Zu Mainz war für die Feuerweihe Roth, die Kerzenweihe Grün, die Taufwasserweihe Roth vorgeschrieben, zu Monte Cassino (M. 1550) für die Feuer- und Kerzensegnung Weifs, die übrigen Ceremonien Violett oder Blau. Zu Paris war Violett nur während der Lesung der Prophezien in Gebrauch. Alles übrige hatte in Weifs statt.

Am Ostertage wie in der Osterwoche wurden nach uralter Sitte überall weifse Paramente gebraucht. Es sind äufserst seltene Ausnahmen, wenn das Kalendarium von Wells und der Liber Consuetudinarius von Westminster für dieselben Roth, das Missale von Soissons von 1745 aber Grün vorschreibt.

Der Osterzeit eignete ebenfalls fast allgemein weifs. In Salisbury waren sogar an allen in dieselbe einfallenden Festen, ausgenommen allein Kreuzerfindung, weifse Gewänder in Gebrauch. Grün treffen wir in der Osterzeit aufser zu Soissons zu Köln (M. 1626), Mailand (M. 1795) und Rheims (M. 1688), Roth zu Westminster und Wells an.

Am Himmelfahrtsfeste und in dessen Oktav war wie an Ostern fast ausnahmlos Weifs gebräuchlich. Auch Köln, Mailand, Wells und Westminster folgten der allgemeinen Praxis. Eine Ausnahme machte mit seinem Grün Rheims und wohl auch Soissons.

Eine seltene Einmüthigkeit herrschte bezüglich der Farbe des Pfingstfestes. Der Liber Consuetudinarius von Westminster läfst zwar an diesem Tage auch Gelb und Blau zu, doch schliefst er Roth so wenig aus, dafs er es vielmehr vor den beiden genannten Farben anführt.

Bunt, recht bunt sah es dagegen wieder am Trinitatissonntag aus. Hier trug man weifse, da gelbe, hier blaue, da violette, hier grüne,

[46]) n. 2 (Migne, P. l. LXXVIII, 938).

[47]) »De eccl. off.« l. 1, c. 12 (Migne, P. l. CV, 1017).

[48]) »De antiq. eccl. ritibus«. l. 4, c. 22 (ed. Antuerp 1764). III, 126.

[49]) Vergl. auch schon das früher erwähnte »Ordinarium des Lisiardus«.

[50]) Martène »De antiq. eccl. ritibus«. l. 4, c. 23 (ed. Antuerp 1764). III, 139.

[51]) De Moleon »Iter liturg.« p. 222.

da rothe Paramente. So begegnet uns Violett zu Soissons (M. 1745), Blau zu Toledo (M. 1550) und Mainz (M. 1602), Grün zu Exeter (ca. 1337), Gelb zu Ellwangen (M. 1574), Roth zu Paris (M. 1685), Le Mans (M. 1655), Sigüenza (M. 1552), Eichstädt (M. 1600) u. a., Weifs zu Palenzia (M. 1568), Mailand (M. 1795), in Sicilien (1568), Lyon (M. 1771) u. a.

Am Frohnleichnamsfest war die liturgische Kleidung vorherrschend von weifser, häufig jedoch, zumal in Frankreich, auch von rother Farbe. Das Grün in Eichstädt und in Clermont[51]) ist eine vereinzelte Erscheinung. Ein interessanter Brauch bestand zu Exeter. Nach dem Ordinale Grandissons sollte nämlich der Priester am Frohnleichnamstag bei der Messe in Weifs, der ihm assistirende Geistliche in Roth gekleidet sein. Ferner sollte der Diakon in rother Dalmatik, der Subdiakon aber in weifser Tunicella ministriren. Es sollte dadurch das unter den Gestalten von Brod und Wein eingesetzte hhl. Sakrament, sowie Christi Leib und Blut symbolisirt werden: Propter similitudinem panis et vini et corporis et sanguinis Jesu Christi et qui candidus est et rubicundus.

Vom Dreifaltigkeitssonntag bis zum Advent verlangte die römische Sitte im Officium de tempore Grün. In andern Kirchen war dagegen, soweit man nicht der römischen Sitte folgte, bald Roth oder Violett, bald Blau oder Gelb in Gebrauch, also wiederum mit Ausnahme von Weifs und Schwarz alle Farben. Violette Paramente waren z. B. üblich zu Le Mans (M. 1665), blaue zu Toledo (M. 1550), gelbe zu Palenzia (M. 1568) und Eichstädt. Sehr gebräuchlich war Roth. Ich nenne z. B. Wells (XIV. Jahrh.), Westminster (XIII. Jahrh.), Salisbury (XIV. und XV. Jahrh.), Paris (M. 1685), Lyon (M. 1771), Toulouse (M. 1832), Coutances (Cérémoniel 1825), Le Puy (M. 1783), Mainz (M. 1602). In Mainz bediente man sich der rothen Farbe bis zum dritten Sonntag im Oktober, dem Kirchweihfest der Kathedrale, und vertauschte sie dann bis zum Advent mit Grün.

An den Muttergottesfesten kamen mit verschwindenden Ausnahmen in allen Kirchen weifse Paramente zur Verwendung. Blaue trug man zu Eichstädt an den Festen Mariä Lichtmefs und Mariä Opferung, sowie bei der Samstagsmesse de Beata von Pfingsten bis zum Advent, rothe zu Ellwangen am Feste Mariä Heimsuchung.

Den Engelfesten eignete vorherschend, doch nicht ausschliefslich Weifs. Aufser Roth (Mainz M. 1602, Le Mans M. 1665 u. a.) war namentlich auch Gelb an denselben in Gebrauch (Le Puy M. 1783, Fréjus M. 1786, Poitiers M. 1767, Autun M. 1845 u. a.). Das Kalendarium von Wells verzeichnet für das Fest des hl. Michael Blau und Weifs.

Am Allerheiligenfest trug man, wie schon Innocenz III. und Durandus angeben, bald weifse, bald rothe, bald mehrfarbige Gewänder, letztere, um durch die verschiedenen Farben die Tugenden der Heiligen zu versinnbilden. Bunte Gewänder begegnen uns z. B. in Toledo (M. 1550), Burgo de Osma (M. 1561), Sigüenza (M. 1552) und Mainz (M. 1602). Auch war es wohl dem Belieben des Priesters überlassen, was für Paramente er gebrauchen wolle. So sagt z. B. Grandissons Ordinale: In festo omnium sanctorum . . . omnibus coloribus indifferenter, ita tamen, quod candidum et rubeum praeponantur, ad libitum est utendum. Anderswo überliefs man dem Priester wenigstens, zwischen Weifs und Roth zu wählen. Das mehrfach erwähnte Franziskanermissale (Vatic. Capponi 206) aus dem XV. Jahrh. will, dafs Allerheiligen der Priester Weifs, der Diakon Roth und der Subdiakon Grün oder Gelb trage, offenbar um so alle Stände der Heiligen zu symbolisiren.

Am Feste des hl. Johannes Bapt. waren mit Rücksicht auf dessen Heiligung im Mutterschofse vorzugsweise weifse Gewänder im Brauch, grüner bediente man sich zu Mainz, Le Mans, Toledo u. a., violetter zu Soissons (M. 1745) und Bourges (M. 1741), doch hier nur in der Kathedrale, blauer zu Wells.

Das Fest der Enthauptung des Heiligen wurde wie ein Martyrfest behandelt. Violette Paramente schreiben für diesen Tag vor das Ordinale Grandissons von Exeter und das Pontifikale des Bischofs Clifford von London. Als Grund führen dieselben an: quia ad limbum descendit. Der Martertod führte den Vorläufer Christi noch nicht sogleich in den Himmel.

(Schlufs folgt.)

Joseph Braun, S. J.

[51]) Guyet »Heortologia« III, 29, 9.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

II.

Mit 3 Abbildungen.

3. Spätromanischer Untersatz eines Reliquienbehälters in der Sammlung Vasters.



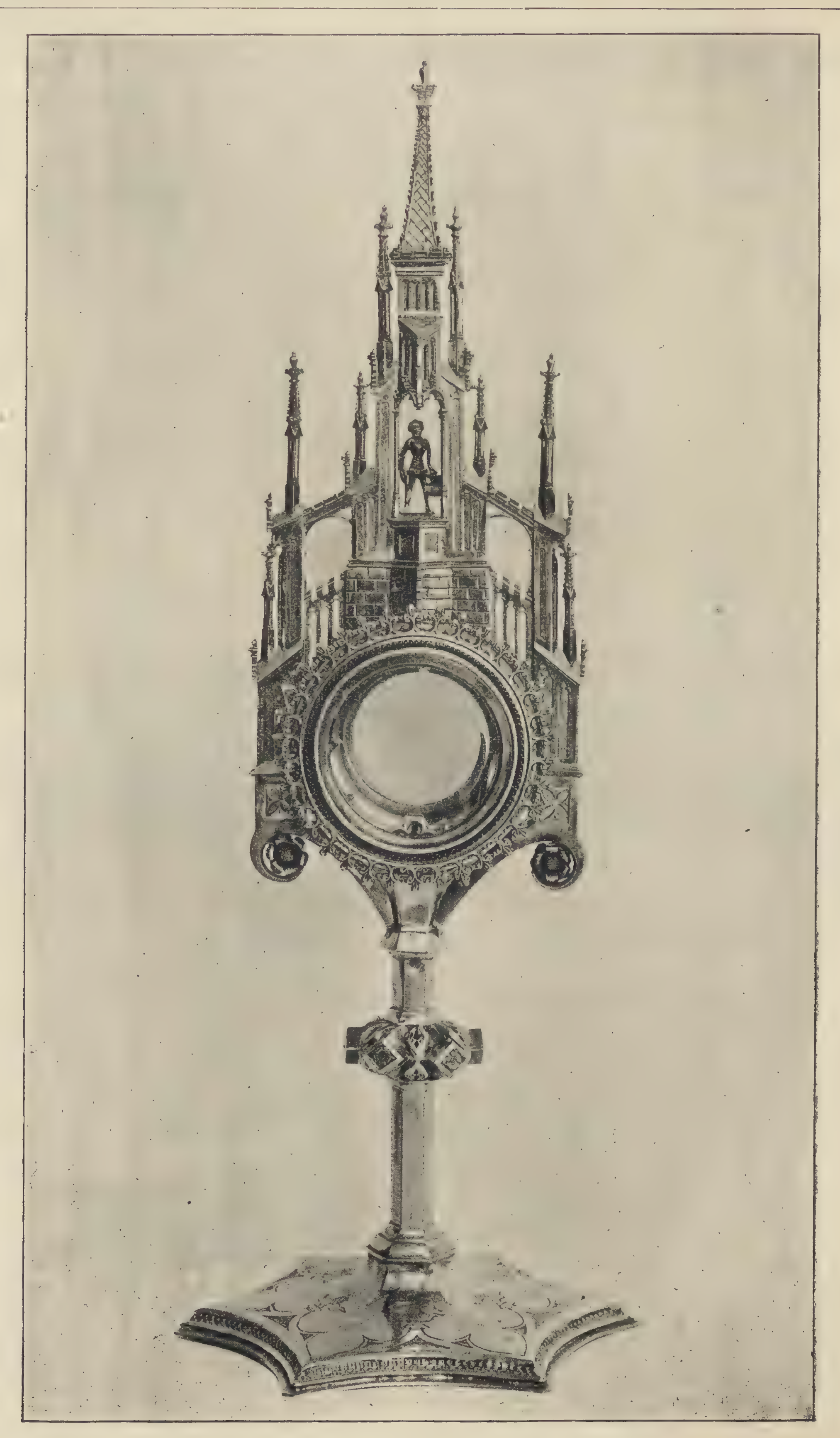
Die in einem Standschrank und zwei Pultvitrinen höchst geschickt aufgebaute und eingeordnete Sammlung des früheren Goldschmieds Reinhold Vasters (Aachen) zeigt eine Fülle von Gefäfsen, Geräthen, Schmucksachen, welche vorwiegend dem späteren Mittelalter und der Renaissance angehören. Obwohl die meisten derselben nur in Theilstücken bestehen, in losen Fassungen oder ornamentalen Einzelheiten, fesseln sie sämmtlich durch die Mannigfaltigkeit und Schönheit der Formen, wie durch die Feinheit der Ausführung und den Wechsel der Techniken. In langem hingebungsvollem Künsterleben mit Verständnifs und Eifer gesammelt, mit Liebe und Festigkeit gehütet, bilden sie jetzt ein Anschauungs- und Lehrmaterial, wie es für den ernsten Goldschmiedebetrieb, den kirchlichen und profanen, nicht warm genug empfohlen werden kann. —

In dem Standschrank bezeichnet auf der einen Seite den Mittelpunkt der hier abgebildete merkwürdige Untersatz, der sich an das im letzten Hefte besprochene Tragaltärchen (2) enge anschliefst. Den Kern bildet eine ausgehöhlte Eichenholztafel mit einem in Charnieren sich öffnenden Deckel. Dieser für die Bergung von Reliquien bestimmte 45 *cm* lange, 21 *cm* breite Kasten ist rings mit Metall umkleidet, und zwar unten wie oben mit Schmelzfirnifstafel, die entweder rautenförmig mit Punkten gemustert ist, oder mit Kreuzchen, und die Mitte des oberen Deckels ziert ein Cabochon-Bergkrystall. In die untere Platte sind auf den vier Ecken mächtige kupfervergoldete Thierklauen befestigt, in die obere Platte rechts wie links in symmetrischer Durchführung und Anordnung ein ebenfalls vorzüglich stylisirter, in Kupfer gegossener, vergoldeter Löwe, der auf dem Rücken einen Zapfen trägt, bestimmt ein Reliquiar zu tragen, etwa einen querliegenden Bergkrystallcylinder (ähnlich dem von St. Kunibert in Köln, Nr. 475 des Ausstellungskatalogs).



3. Spätromanischer Untersatz eines Reliquienbehälters. (Sammlung Vasters.)

Die so getragene und bekrönte Platte hat nach vorn in der Mitte einen quadratischen Vorsprung, der seitlich mit dem ringsumlaufenden Schmelzfirnifsband verziert ist, nach vorn mit einem grofsen ovalen Bergkrystalle, in dessen Rückseite ein Kreuz eingeschliffen ist mit den die Zwickel füllenden Evangelistensymbolen in Form von Medaillons, vorzüglich gezeichneten und ausgeführten Intaglien, welche eine längere Vertrautheit mit dieser Technik voraussetzen. Im Orient, besonders von den Arabern gepflegt, für deren Werkstätten die in's Abendland vielfach eingeführten, auf der Ausstellung in mehreren Exemplaren vertretenen Bergkrystallphiolen in Anspruch genommen



4. Hochgothische Medaillonmonstranz der Burgkapelle von Eltz.

werden, scheint diese Technik schon früh bei uns Eingang gefunden zu haben, da schon das Lotharkreuz des Aachener Münsterschatzes den so behandelten Siegelring des Kaisers zeigt mit seinem Brustbild und der Umschrift † *XPE ADIVVA HLOTHARIVM REG.* Auch auf dem Reliquienkreuz des Herforder Schatzes im Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Nr. 217 des Ausstellungskatalogs) deckt ein mit eingeschliffener Engelfigur verzierter Bergkrystall die Kreuzpartikel der Mitte.

Die Schräge der Platte ist mit einem gestanzten Blattornament geschmückt, das Band darunter abwechselnd aus Email- und Filigranstreifen mit Steinfassungen zusammengesetzt. In den geometrisch gemusterten Grubenschmelzen mit eingesetzten Zellen herrschen auf Goldgrund die tiefen, ganz opaken Töne vor, die Filigranranken sind gekörnt, in Knöpfe und Schleifen auslaufend, die Cabochons dazwischen in ausgekerbten Blätterkranz gebettet.



5. Hochgothisches Ciborium der Burgkapelle von Eltz.

Die Tönung des Schmelzfirnisses, welcher klar, aber nicht hell ist, die Mitte behauptend zwischen den westfälischen und kölnischen Exemplaren, weist auf die Maasgegend hin, der auch die tieferen Farben des Grubenschmelzes das Wort reden, sehr verwandt denjenigen an der Reliquientafel von St. Mathias in Trier, deren die Schmalseiten ringsumlaufende gestanzte Borten in vergröfserter Form dasselbe Ornament erkennen lassen.

4. Hochgothische Medaillonmonstranz der Burgkapelle von Eltz.

In der Burg Eltz, die durch gute Erhaltung, bezw. Restaurirung und malerische Gruppirung in hohem Maafse sich auszeichnet, ist sogar die metallische Ausstattung der Kapelle erhalten geblieben: eine Monstranz, ein Ciborium, ein Kelch. Der letztere hat nichts Aufsergewöhnliches, die beiden ersteren Figuren verdienen ihrer Form, Durchführung und ganz ursprünglichen, von keiner Restauration berührten Beschaffenheit wegen besondere Beachtung, und sollen deswegen hier abbildlich vorgeführt und kurz beschrieben werden.

Diese silbervergoldete Monstranz, $46^1/_2$ *cm* hoch (Nr. 873 des Ausstellungskatalogs), ist der-

jenigen sehr verwandt, welche im laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift, Sp. 23—28 abgebildet und beschrieben ist, im Aufbau nicht so zierlich, aber kräftiger, in manchen Einzelheiten noch reicher und vornehmer. Aus dem sechstheiligen flachen Sternfufs mit Rosettchen in der Hohle, und mit aufgravirten in eine Lilie auslaufenden Nasen, wächst, durch starkes Profil vermittelt, der schlanke Schaft, den ein gut gegliederter Pastennodus unterbricht, um durch ein Kreuzgesims zum Trichter sich zu erweitern, dessen beide mit je einer blau emaillirten Rosette vorder- wie rückseits versehene Schnecken die Strebepfeiler tragen, zwischen denen, durch ein maafswerkdurchbrochenes Band halbkreisförmig umfafst, die Medaillonkapsel sich entfaltet als Träger des von jenem flankirten Mittelaufsatzes. Diese Kapsel, ein mit der Rundung aufliegender, 5 *cm* tiefer Bergkrystallcylinder, umsäumt ein breiter durchsichtiger Lilienfries, innerhalb dessen vorn Kordel und Plättchen als Rahmen der Scheibe, hinten in der Hohle Silberstab mit acht blauen Emailrosetten, sodafs die hintere Krystallscheibe kleiner ist, als die vordere. Dafs die Wände des Krystallcylinders ringsum sichtbar bleiben, erhöht namentlich die Seitenwirkung, und umso leichter erscheint die Konstruktion des Mittelthurmes, der durch Schwibbögen mit den Eckstreben verbunden, in dreimaliger Verjüngung zum rechteckigen, von der Kreuzblume bekrönten Schindelhelm sich entwächst.

Das Silberfigürchen des Ritters mit vergoldetem Schild in der oberen Bogenöffnung stellt den hl. Georg dar, und der auf der Vorder- wie Rückseite im Dreieck malerisch vorkragenden Konsole entspricht der mit einer Schräge abschliessende Baldachin, wodurch der giebelartige Aufbau in die für die Mitte der Monstranz mafsgebende Tiefenwirkung sehr geschickt hineingezogen wird. — Hinter der im Charnier sich öffnenden Krystallscheibe erscheint die ursprüngliche Lunula, die, in origineller Lösung, auf Schnecke mit Maafswerkverzirung ruht. — Die bis in die kleinsten Details sorgfältige Ausführung verräth die sichere Hand eines tüchtigen Goldschmieds und dafs dieser einer rheinischen Werkstatt in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. angehört hat, ergiebt sich aus den Formen mit ziemlicher Gewifsheit. Für eine kleine Kirche oder Kapelle dürfte ein besseres Vorbild als dieses nicht leicht gefunden werden.

5. Hochgothisches Ciborium der Burgkapelle von Eltz. (Nr. 876.)

Dieses Ciborium, ebenfalls silbervergoldet und ganz intakt, ist wohl von derselben Hand, wie die Monstranz ausgeführt und obwohl sehr einfach, nicht minder beachtenswerth und mustergültig. Der Fufs ($12^1/_2$ *cm* im Durchmesser) ist sechsseitig und mit Nasenbögen gravirt, in deren Zwickeln Dreiblatt auf schraffirtem Grund. Der Uebergang vom flachen Fufs zum schlanken Schaft ist mit Blendarkaden verziert, deren Schraffirung bezeichnend ist für das ganze Gefäfs als ungemein einfaches, aber sehr ernstes und würdiges Dekorationsmittel. Der dem Fufs entsprechend flach gehaltene Nodus hat vertieftes Mafswerk und in dreifacher Erhöhung auskragende Metallpasten, die rautenförmig über Eck gestellt sind. Der obere Schaft erweitert sich zu einem Trichter, der die ganz flache sechseitige Kuppe trägt. Frühgothische Bögen mit Eckverzierung gliedern ihre Felder, nur mit ganz schwachen Kreuzschraffuren belebt, und ihnen entsprechen auf dem Pyramidendeckel ebenso schraffirte Nasengiebel, über denen rautenverziert das Zeltdach sich aufbaut, bekrönt von einem flachen Knäufchen und von einem Vierpafskreuz (in dem der Pastennodus widerklingt) mit gegossenem Kruzifixus. Hier ist Alles einheitlich, ursprünglich mit Einschlufs der grünlichen Vergoldung, und für den feinen Sinn und die geschickte Hand des Goldschmiedes erfüllt Alles mit Bewunderung, denn der durchaus harmonischen Gestaltung des ganzen Gefässes, für welche die Lösung wahrlich nicht leicht war, entspricht die verständige und liebevolle Behandlung der Einzelheiten. — Die geringen Dimensionen des Ciboriums, die für das XIII. Jahrh. mit seinen kleinen Pyxiden nicht auffallen würden, könnten für das XIV. Jahrh., welches bereits die gröfsere Form für die inzwischen viel häufiger gewordenen Kommunionen erforderte, befremden, wenn sie nicht in der Bestimmung für die Hauskapelle ihre vollauf befriedigende Erklärung fänden.

Uebrigens würden sie die Vergröfserung ertragen, wenn es sich um die durchaus empfehlenswerthe Nachahmung handeln sollte. Für diesen Fall würde die Kuppe im Innern abzurunden, der Deckel, unter Wegfall des Charniers, in die Kuppe einzulassen sein, unter Beibehaltung des Deckprofils. Schnütgen.

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

II.

II. Aus dem Leben des h. Petrus.

Die erste Bilderreihe auf der Nordseite bietet sieben Darstellungen aus dem Leben des h. Petrus. Im ersten Bilde jedoch ist ihm der Apostel Andreas zugesellt, in den vier letzten der h. Paulus. In der Anordnung der einzelnen Bildergruppen unterscheidet sich diese Bilderreihe von der vorhergehenden dadurch, dafs die Trennungspfeiler nicht so sehr als Rahmen der Bilder erscheinen, denn als dekorative Eintheilungsglieder, indem bei drei Gruppen, der ersten, zweiten und siebenten, die Figuren aus der einen Bogenstellung in die andere hinüberreichen.

1. Berufung der Apostel Petrus und Andreas.

Gegenstand der Darstellung ist der Bibeltext bei Matthaeus 4, 18—20. „Als aber Jesus dahinwandelte längs des Meeres von Galiläa, sah er zwei Brüder, Simon, welcher genannt wird Petrus, und Andreas, dessen Bruder, wie sie ein Netz warfen in das Meer; denn sie waren Fischer. Und er sagte zu ihnen: Folget mir nach! und ich werde euch zu Menschenfischern machen. Diese aber verliefsen sofort die Netze und folgten ihm."

Im Vordergrunde sehen wir Simon Petrus und seinen Bruder Andreas in einer Barke, deren Vordertheil in's schmale Nebenfeld hineinragt. Im See schwimmen Fische. Am Ufer stehen Bäume; auch ist dort ein Vogel mit der Verspeisung eines von ihm gefangenen Fisches beschäftigt. Der Heiland, umstrahlt vom Heiligenscheine und ein Buch in der Linken haltend, wandelt am Ufer, wendet sich zu den Aposteln und, die Rechte zum Redegestus erhoben, scheint er sie anzureden. Petrus, der am Steuerruder sitzt, und Andreas, der das Netz zieht, wenden sich zu Jesus hin. Die Apostel sind gekennzeichnet durch ihre Namen *petrus, andreas;* über dem Haupte des Heilandes steht *salvator*.

Die Legende lautet also:

Petrus et andreas pro piscibus hic operantur
Nunc ad capturas hominum de nave vocantur.

Petrus und Andreas nach Fischen warfen die Netze,
Menschen nun sollen sie fangen und folgen des Heilands Gesetze.

2. Petrus im Kerker.

Gegenstand der Darstellung ist die Verhaftung Petri durch den König Herodes Agrippa und seine wunderbare Befreiung aus dem Kerker durch den Engel, wie sie im 12. Kapitel der Apostelgeschichte erzählt werden. Der König mit der Krone auf dem Haupte sitzt im Vordergrunde. Das linke Bein hat er über das rechte geschlagen, welches auf einem Schemel ruht. In solcher Haltung pflegten ja zum Zeichen der Ueberlegung nach uraltem Brauche, wie ihn die Illustrationen zum Sachsenspiegel bekunden, Deutschlands Fürsten auf dem Richterstuhl zu sitzen.[8]) Den linken Arm hat Herodes auf den Schenkel gestützt, die mit dem Handschuh versehene Rechte wie zum Befehl erhoben. Ein Scherge schiebt den Petrus, der in der Linken ein Buch trägt in ein viereckiges, thurmartiges Verliefs. An der anderen Seite des Verliefses jedoch öffnet sich die Thür, und Petrus, von einem Engel an der Hand geführt, verläfst den Kerker. Der Engel in goldgelbem Gewande, mit dem Nimbus umstrahlt, ebenso wie die von ihm gehaltene Rechte des Petrus sind bereits im dritten Bilde. Ueber dem König steht *herodes*, und beide Male steht über dem Apostel *s. pe.*

Die Legende lautet:

Petrus vincitur nec angelus hunc deligando
Hic illum sequitur se fasma videre putando.

Petrus in Ketten gefesselt ein Engel des Himmels losbindet,
Führt ihn ins Freie und wie ein Gesicht seinem Auge entschwindet.

---

[8]) Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels, herausgegeben von Karl von Amira, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902, Tafel 1, 6, 13, 16, 17 usw.

3. Petri Stuhlfeier.

Eigenthümlich ist die Darstellung des dritten Gemäldes dieser Bilderreihe. Unter einem schlank emporragenden Chorgewölbe, welches von einem sechseckigen Thurme bekrönt ist, sitzt Petrus in Pontifikal-Kleidung auf einer Altarmensa und zwar vorn, jedoch nicht in der Mitte, sondern vom Zuschauer aus gesehen nach der linken Seite hin. Ueber ihm steht *s. pe.* Die Rechte hat er auf die Brust gelegt, in der Linken hält er einen Bischofsstab mit nach aufsen gekehrter Krücke. Neben und hinter ihm stehen sechs bärtige Kleriker, von denen zwei ihm die Mitra aufs Haupt setzen. Offenbar hat der Maler Petri Stuhlfeier darstellen wollen. Schon zur Zeit Leo's des Grofsen (440—461) wurde in Rom am 22. Februar das Fest der cathedra S. Petri gefeiert als Geburtstag des Beginnens der oberhirtlichen Wirksamkeit des Apostels Petrus in der Stadt Rom. Weil auch der 18. Januar als Gedenktag der cathedra Petri erwähnt, wenn auch nicht gefeiert wurde, und man später nicht mehr wufste, dafs dieser sich bezog auf den Beginn der Thätigkeit Petri vor Roms Thoren an der Via Nomentana, dort wo das coemeterium Ostrianum liegt, woselbst Petrus an der Stelle, die „ad nymphas S. Petri" benannt wurde, taufte, so wurde es seit dem XIII. Jahrh. irrthümlicher Weise üblich, die Stuhlfeier am 22. Februar als die von Antiochien zu bezeichnen.

Der Maler hat jedenfalls die römische Stuhlfeier darstellen wollen. Denn im nächstfolgenden Bilde stellt er den h. Petrus dar, wie er als Bischof von Rom im Pontifikalgewand den als Wanderapostel ankommenden h. Paulus dort bewillkommt. Die Stuhlfeier Petri ist dargestellt nach Art der Inthronisation eines Kölner Erzbischofs. Im jetzigen Dom nämlich gab es im Mittelalter keinen Bischofsthron. Dort, wo jetzt der Thron steht, stand das Sakramentshäuschen. Wenn der Erzbischof das Hochamt halten wollte, so wurde ein eiserner, mit Goldstoff behangener und mit einem Kissen versehener Sitz vor den Hochaltar gestellt. Unter die Füfse des Erzbischofs wurde „ein schartz" gelegt. Und wenn er der Vesper beiwohnte, nahm er Platz auf dem Sitze des Domdechanten, und unter seine Füfse wurde „ein slecht doech" gebreitet.[9]) Und wenn ein Erzbischof gewählt war, so hoben die Domherren ihn auf das cornu Evangelii des Hochalters und huldigten ihm, indem sie seine Hand küfsten. So lesen wir, dafs Salentin, Graf von Isenburg, als er am 23. Dezember 1567 zum Erzbischof von Köln erwählt worden war, im Dome auf dem Hochaltar sitzend die Huldigung des Klerus und Volkes entgegennahm.[10]) Die Erzbischöfe nahmen mithin in buchstäblicher Weise Besitz vom Altare des h. Petrus, indem sie sich auf denselben setzten. So sehen wir in unserm Bilde den h. Petrus auf einer Altarmensa sitzen, deren Zeichnung wohl Anklänge enthält an den von Heinrich von Virneburg im J. 1322 geweihten Hochaltar. Er ist einfacher als der jetzige, welcher erst unter Wilhelm von Gennep (1349—1362) errichtet wurde und hat an der sichtbaren Schmalseite ein Schränkchen zum Bergen der Altargeräthe.

Die sehr schadhafte Legende habe ich ergänzt, wie folgt:

Petrum pontificem omnibus potestatibus plenum
Scandere vides sedem potiorem quam solium terrenum.
Höchster Priester ist Petrus von Christus bestellet auf Erden,
Dessen Gewalt gar Niemand hienieden entzogen kann werden.

4. Petrus und Paulus begrüfsen sich in Rom.

Petrus im bischöflichem Ornate, jedoch ohne Stab, umarmt den von vier Gefährten begleiteten Paulus, der mit Leibrock und Mantel bekleidet, baarhäuptig und baarfufs vor ihm steht. Die Gefährten tragen den Schülerrock mit Zipfelärmeln, wie er im Mittelalter allenthalben üblich war, und wie ihn zu Rom noch heute die Zöglinge der Studienanstalten zu tragen pflegen. Auf dem Kopfe haben die Schüler Pauli eine zwiebelförmig gestaltete Mütze. Petrus umarmt den Paulus in der Weise, wie beim Hochamt der Celebrant seinem Assistenten den Friedenkufs gibt. Beider Haupt ist vom Nimbus umstrahlt, und über ihnen stehen die Namen *s. pe.* und *s. pau.*

---

[9]) De celebratione archiepiscopi in summo altari. Si archiepiscopus voluerit celebrare summam missam in ecclesia maiori coloniensi, ponet campanarius sedem ferream ante altare in loco consueto. Erit ornata aureo panno et cussino. Item sub pedibus ein schartz etc. Archiv der Stadt Köln. Codex 90. (Die Stelle bezieht sich auf die Zeit Hermanns von Hessen.)

[10]) Ley »Die Kölnische Kirchengeschichte«, Köln, Ahn. (1883) S. 488.

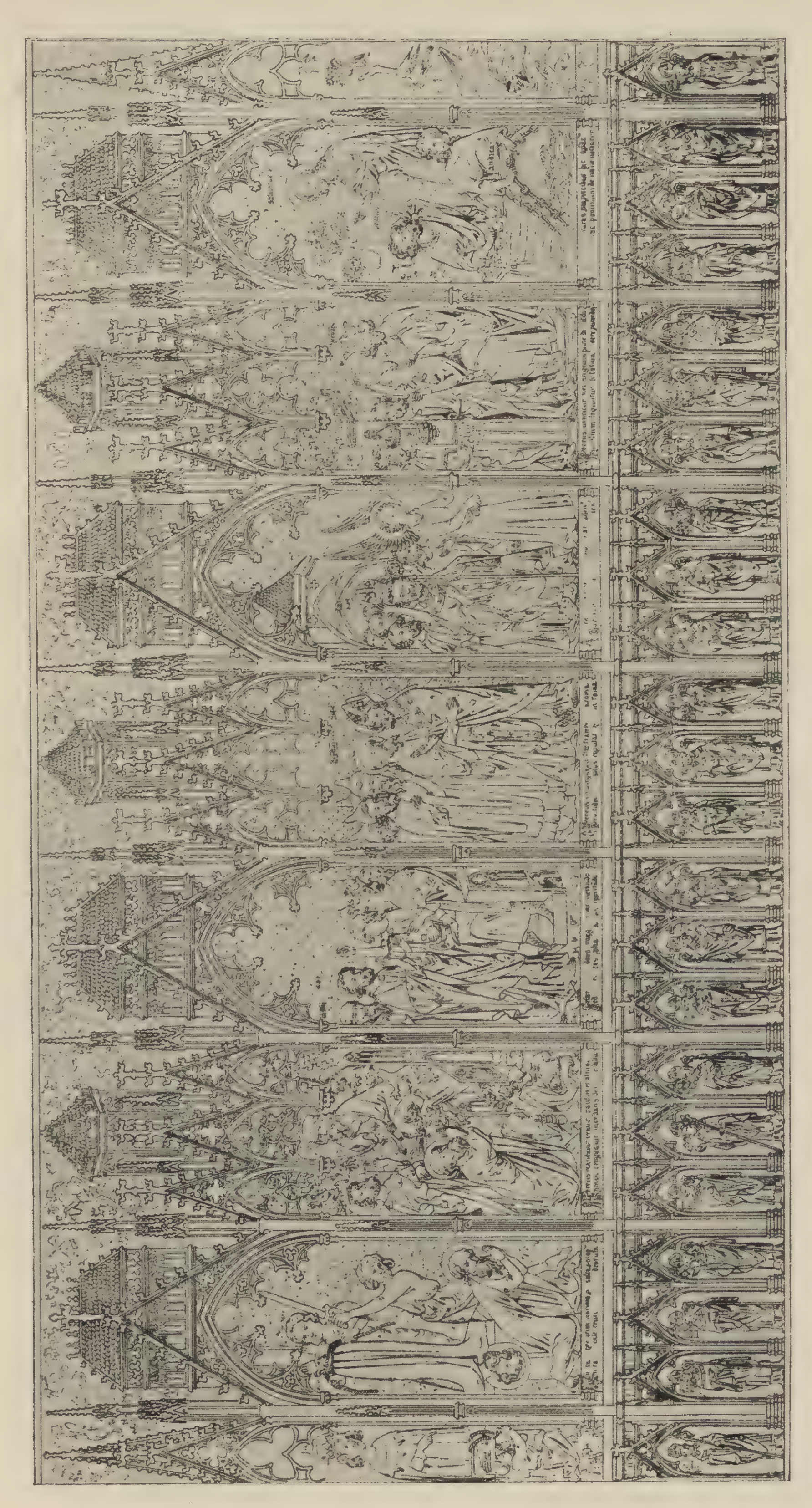


Abb. 2. Aus dem Leben des h. Petrus.

Die Legende hat folgenden Wortlaut:

Petrus in amplexu flat **fratris** pauli **aroma**
In fidei cursu **ipsos copulat hicce roma**.

Petrus in Pauli Umarmung verkostet des Bruders Aroma.
In apostolischer Laufbahn vereinigt sie hier nunmehr Roma.

5. Petrus und Paulus vor Nero.

Kaiser Nero, der sich in den letzten Jahren seines Lebens viel mit orientalischen Wahrsagern, die Suetonius als mathematici bezeichnet, befafste, läfst, von diesen aufgestachelt, die Apostel Petrus und Paulus vor seinen Richterstuhl bringen und gebietet ihnen, die Götter dieser Wahrsager zu verehren. Simon Magus, aus der Apostelgeschichte (8, 12—24) bekannt, hatte sich, wie dort berichtet wird, von Petrus die scharfe Rüge zugezogen: „Dein Geld sei mit dir zum Verderben." Seit jener Zeit war er dem Petrus feindlich gesinnt. Unter Kaiser Claudius kam er, wie Justinus, Irenäus und Tertullian übereinstimmend berichten, nach Rom, gab sich als die grofse Kraft Gottes aus und erregte durch seine Zauberkünste das gröfste Aufsehen. Die Legende macht nun diesen Simon Magus zum Anstifter der Verhaftung des ihm verhafsten Petrus und seines Mitbruders Paulus.

In unserm Bilde sehen wir hinter dem Throne Nero's zwei Männer mit orientalischen Mützen, wie sie die Magier zu tragen pflegten. Auch Nero trägt ein kegelförmiges, rothes Diadem, das nach oben von einem goldenen Reifen und unten von einer Krone umgeben ist. Nero sitzt auf einem gothischen Thron, hat nach Richterart das linke Bein über das rechte geschlagen, ist mit Kaisermantel und Hermelin angethan und erhebt drohend die Linke, während die Rechte auf dem linken Schenkel ruht. Neben ihm steht ein Scherge, der mit der Faust droht, in der Linken ein Schwert. Vor Nero stehen in würdevoller Haltung die beiden Apostel, baarfufs, gekleidet in Leibrock und Mantel. Petrus gestikulirt mit beiden Händen, wie wenn er den Nero und seine Wahrsager belehrte, Paulus erhebt wie verwundert die Rechte. Die Apostel tragen um's Haupt den Heiligenschein, über ihnen steht *s. pe.* und *s. pau.* Auf dem Diadem des Kaisers steht *nero*.

Der Maler hat dem Nero lang gereckte thierische Ohren, welchen denen eines Esels ähnlich sehen, gegeben, wohl um anzudeuten, dafs bei diesem Scheusal, welches die empörendsten Laster mit den thörichsten Verirrungen des Verstandes in sich vereinigte, die menschliche Natur zum Thiere herabgesunken war. Auch dürfte wohl an eine Parsiflirung des kaiserlichen Komödianten gedacht sein, der sterbend ausrief: „Qualis artifex pereo!"

Die Legende lautet:

Cesar deos mandat magorum esse **venerandos**
Sed **eos probat** falsos **iis reputandos**.

Drohend gebeut der Kaiser der Magier Götter zu ehren.
Falsche Götter das seien, weifs Petrus sie zu belehren.

6. Flug und Sturz des Simon Magus.

Die Luftfahrt, welche Simon Magus vor Nero zum Beweise seiner Gottheit unternahm, wie sie seit dem IV. Jahrh. in bunter Sage, zum Theil unter pseudo-clementinischen Einflüssen ausgebildet wurde und im alten Kölner Brevier[11]) als Lesung während der Oktav des Festes der hh. Apostel Petrus und Paulus wiedergegeben ist, bildet den Vorwurf des sechsten Gemäldes. Im Kölner Brevier heifst es, wie folgt: „Nero liefs auf dem Campus Martius einen hohen Thurm errichten und befahl, dafs alles Volk und alle Würdenträger sich zu diesem Schauspiel einfinden sollten. Am andern Tage, als alle versammelt waren, liefs Nero den Petrus und Paulus herbeiholen und sprach zu ihnen: „Nun wird die Wahrheit zu Tage treten." Petrus und Paulus entgegneten: „Der Herr Jesus Christus, der Sohn Gottes, als welchen dieser sich fälschlich ausgiebt, dieser wird die Wahrheit offenkundig machen." Und zu Petrus gewandt sagte Paulus: „Mir geziemt es niederzuknieen und zu Gott zu beten; deine Sache hingegen ist es, zu gebieten, wenn du siehst, dafs Simon gekrönt wird. Denn du bist zuerst von Gott erwählt worden." Und Paulus fiel auf die Kniee und betete; Petrus aber schaute den Simon an und sprach zu ihm: „Thue, was du gesagt." Simon stieg nun vor allem Volk auf den Thurm, streckte die Arme aus und begann lorbeergekrönt zu fliegen. Als Nero das sah, rief er aus: „Ein wahrhafter Mann ist dieser Simon; du aber, o Petrus, und du, Paulus, ihr seid Betrüger." Petrus entgegnete: „Sogleich wirst du sehen, dafs wir wahrhafte Jünger Christi sind, dieser aber ein Betrüger." Nero erwiderte: „Noch

[11]) »Breviarium Coloniense«. (1521.) B. XIX v.

immer fahrt ihr fort zu lästern! Seht ihr denn nicht, wie er den Himmel durchdringt?“ Da schaute Petrus den Paulus an und sprach: „Paulus, erhebe dein Haupt und schaue!“ Und als Paulus voller Zähren das Haupt erhoben und den Simon fliegen sah, sprach er: „Petrus, was zögerst du? Vollende, was du begonnen; denn schon ruft uns der Herr Jesus, Christus.“ Als Nero das hörte, lächelte er höhnend und sagte: „Diese da sehen jetzt, dafs sie unterlegen sind und schwätzen dummes Zeug.“ Petrus aber entgegnete: „Alsogleich wirst Du sehen, dafs wir kein dummes Zeug schwätzen.“ Paulus aber sagte zu Petrus: „Thue doch, was du zu thun vorhast.“ Da schaute Petrus gegen den Simon hin und sprach: „Engel Satans, die ihr ihn in die Lüfte traget, um die Herzen der Ungläubigen zu bethören ich beschwöre euch bei unserm Herrn Jesus Christus, dafs ihr ihn weiter nicht traget, sondern ihn fallen lasset.“ Und alsbald fiel er herunter, zerbrach seine Glieder und verschied.

Wenn man diese Legende gelesen, bedarf das Bild keiner Erklärung mehr. Vom Giebel eines grofsen Baues erhebt sich Simon Magus von Teufelsfratzen in die Lüfte getragen. Paulus, im Vordergrunde knieend, erhebt die gefalteten Hände zum Gebete und schaut mit flehendem Blicke nach oben. Hinter ihm steht Petrus, in der Linken den Schlüssel haltend, das Abzeichen seiner von Christus ihm übertragenen geistlichen Vollgewalt. Haupt und Rechte erhebt er gebietend gegen Simon hin und spricht den Exorcismus. Unten am Boden liegt Simon mit klaffender Kopfwunde und zerbrochenen Gliedmafsen. Ein schwarzer Teufel zieht ihm die Seele aus dem Leibe in Gestalt eines nackten, rothen Kindes. Bei dem zerschmetterten Simon stehen die Worte *symo magus;* über den nimbirten Aposteln die Abkürzungen *s. pe.* und *s. pau.*

Die fast ganz erhaltene Inschrift lautet, wie folgt:

Petrus mandavit oravit paulus et altum
Symon temptavit mox dans de culmine saltum.

Petrus gebietet, Paulus, er betet, und Simon steigt auf in die Lüfte,
Doch in die Tiefe stürzt er alsbald und bricht sich die Hüfte.

7. Martertod der beiden Apostel.

Simons schmachvolles Ende hat die Wahrsager noch mehr erbittert. Sie sinnen Rache. Der Untergang der beiden verhafsten Apostel ist beschlossen. Sie werden unter Nero zum Tode verurtheilt und hingerichtet, jedoch nicht gleicher Weise. „Petrus wurde zu Rom gekreuzigt, den Kopf nach unten gekehrt“, so berichtet bereits Origenes.[12]) Die Schmach des Kreuzes wird dem Paulus erspart, da er, weil aus Tarsus gebürtig, im Besitze des römischen Bürgerrechtes war. Er wird aus Rom hinausgeführt und bei den salvischen Wassern mit dem Schwerte enthauptet.

Im Bilde kniet Paulus, ohne an eine Säule angebunden zu sein, frei im Vordergrunde, vorn übergebogen, mit gefalteten Händen, bereit den Todesstreich zu erhalten; hinter ihm steht der Henker, das Schwert mit beiden Händen zum Streiche erhebend. Gleich hinter Pauli Füfsen ist das umgekehrte Kreuz in die Erde gepflanzt, an welchem der mit einem Leibrocke völlig bekleidete Petrus hängt. Ein Henker in gelb und grün gestreiftem Gewande steht hinter dem Kreuze und bindet des Apostels Füfse an dasselbe.

In der schmalen Seitennische, in welche das Bild hineinragt, steht Nero mit seinen Eselsohren als Zuschauer der Hinrichtung. Er ist gekleidet wie im fünften Bilde. In derselben Seitennische hockt unten ein Scherge, welcher Petri's linke Hand an's Kreuz festbindet. Petrus und Paulus sind vom Heiligenschein umstrahlt. Auf dem Kreuze unter Petri's Haupt steht *s. pe.*, über dem Haupte des Völkerapostels *s. pau.*, auf dem Diadem des Kaisers *nero.*

Die Legende hat folgenden Wortlaut:

In convexe cruci moriens petis **alta polorum**
Te cadente ense truci victa monstra **deorum.**

Sterbend an umgekehrtem Kreuze steigt Petrus nach oben.
Wie unterm Schwerte fällt Paulus, verstummt das höllische Toben.

Im zweiten Verse hat der Maler irrthümlich das *truci* nach *ense* gestellt. Nach der Verskonstruktion mufste es vor *ense* stehen.

Köln. Arnold Steffens.

[12]) Bei Eusebius H. E. 3. 1, 2.

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons.

(Schlufs.)



n den Aposteltagen brauchte man in fast völliger Uebereinstimmung im ganzen Abendland rothe Gewänder. Das Mainzer Missale verzeichnet Grün. Eine Ausnahme bildeten auch gewisse Nebenfeste der Apostel, wie Petri Stuhlfeier und Pauli Bekehrung, sowie das Hauptfest des hl. Ev. Johannes. Man feierte an diesen Tagen nicht die Erinnerung an das Martyrium der betreffenden Apostel und behandelte daher dieselben meist nach Weise der Bekennerfeste. Man gebrauchte darum an ihnen gewöhnlich grüne, weifse, blaue, violette oder gelbe Paramente; je nachdem solche in den jeweiligen Kirchen an den Bekennertagen in Brauch waren. Auch Petri Kettenfeier wurde vielfach wie ein Bekennerfest behandelt, doch bediente man sich an derselben nicht selten auch rother Gewänder. Am Feste des hl. Johannes ante portam latinam herrschte mit wenigen Ausnahmen in Rücksicht auf das Martyrium des Apostels, dessen Andenken man beging, Roth vor. Weifs begegnet uns an diesem Tage vorzüglich in einigen englischen Diöcesen (Wells, Salisbury, Westminster). Für den St. Marcus- und St. Lucastag schreibt das Missale von Palenzia (M. 1568) Weifs vor. Im Uebrigen war an diesen beiden Tagen allgemein Roth gebräuchlich, obwohl das Martyrium des hl. Lucas zweifelhaft ist.

Die Martyrerfeste sind neben den Festen der hl. Jungfrauen, welche nicht zugleich Martyrinnen waren, die wenigen Tage, an denen überall ausnahmslos dieselbe Farbe in Kraft war. In allen liturgischen Farbenkanons wird den Martyrern Roth, den Jungfrauen Weifs zugewiesen. Einigermafsen schwankt der Brauch an den Festen der Jungfrauen, die zugleich als Martyrinnen verehrt wurden. Hier herrscht Roth vor, doch fehlt es nicht an einzelnen Kirchen, in denen man an diesen Tagen Weifs gebrauchte z. B. Lyon (M. 1771). Das Calendar von Wells vermerkt: Quando de virgine et martyro (sic) rubea et alba und Grandissons Ordinale bestimmt: In festis virginum et martyrum partim albis partim rubeis vel eisdem coloribus mixtis (est utendum). Wie das partim albis partim rubeis zu verstehen sei, darüber belehrt uns die Notiz, welche sich an die früher erwähnte Verordnung des Ordinale über die Farbe der Paramente am Frohnleichnamstage anschliefst: Eodem modo fiat de virginibus et martyribus.

Eine ungemeine Mannigfaltigkeit herrscht in den verschiedenen Farbenregeln hinsichtlich der Feste der Bekenner. Da finden wir geradezu alle Farben, Schwarz nicht ausgeschlossen. Am häufigsten kommen Weifs, Grün und Gelb vor. Blau gab es z. B. in Mainz (M. 1602), Schwarz aber im Dom von Eichstädt an den Festen der Bekenner, die nicht Bischöfe waren,[52]) und in einem Carmelitermissale an den Gedächtnifstagen heiliger Mönche.[53]) In Lincoln waren neben grünen und gelben im XIII. Jahrh. an den Bekennertagen auch braune oder dunkle Gewänder (coloris fusci) in Gebrauch. In manchen Diöcesen waren die Bekennerfeste getheilt, indem man an den Festen der Bekennerbischöfe sich andersfarbiger Paramente bediente, wie an den Tagen der gewöhnlichen Bekenner. Ja, man unterschied sogar die hl. Bekennerpäpste von den einfachen Bischöfen oder die Aebte und Mönche von den andern Bekennern, die nicht Bischöfe waren. Das mehrfach angeführte Minoritenmissale der Vaticana (Capp. 206) gibt für die Papstfeste Weifs, die Feste der Bekennerbischöfe Grün und die Tage der hl. Priester, Mönche und Einsiedler Gelb an. Das Missale von Palencia (1568) in der Barberinischen Bibliothek zu Rom weist den Bischöfen Grün, den Nichtbischöfen Violett zu. In Mailand ist an den Festen heiliger Bischöfe, heiliger Kirchenlehrer und Priester Weifs, an denen heiliger Aebte und heiliger Laien grün gebräuchlich. In Rouen trug man an den Festtagen von Bischöfen und Priestern weifse, von Kirchenlehrern grüne, von Heiligen des A. B., Aebten, Mönchen und sonstigen Bekennern violette Paramente. Am buntesten mag es aber in Wells ausgesehen haben, wo es, ohne erkennbare Regel, im Calendarium bei dem einen Bekenner heifst:

[52]) »Kirchenschmuck« Bd. 21, S. 24. Möglich, dafs Schwarz auf einem Irrthum beruht, aber auch nur möglich. Ob aber dann, wie im »Kirchenschmuck« gemeint wird, dafür Blau einzusetzen ist, scheint fraglich. Eine Stütze für diese Annahme könnte allerdings sein, dafs auch das Fest der Commemoratio des hl. Paulus Blau hat.

[53]) Wickham Legg »History« p. 33.

omnis viridia et crocea, bei dem andern omnia india, wieder bei andern omnia crocea etc.

Die Feste heiliger Frauen würden ähnlich wie die Feste heiliger Bekenner behandelt. Ein treffliches Beispiel, welche Mannigfaltigkeit hinsichtlich der Farbe der liturgischen Gewänder demgemäfs an ihnen herrschte, bietet die Notiz des Ordinale Grandissons bezüglich des Festes der hl. Maria Magdalena: In festo Maria Magdalenae secundum quosdam vestimentis indici id est aerei coloris vel blavi, si pulchra habeantur, non inconvenienter indui possent. In festo tamen Magdalene quidam albis, quidam croceis utuntur. Das Gewöhnlichste an den Festen heiliger Frauen war Violett.

Bei einer Kirchweihe wurden nach römischer Sitte weifse Paramente gebraucht. Aber auch aufserhalb Roms wurde es nahezu allgemein so gehalten, propter nuptias Christi et ecclesiae, wie das Pontifikale des Bischofs Clifford von London nach dem Vorgang Innocenz' III. sagt. Entsprechend war auch am Jahrestag der Kirchweihe fast allenthalben Weifs üblich. Zu Le Mans war für das Fest der Kirchweih Roth vorgeschrieben. Das Calendarium von Wells merkt Blau und Weifs an, während das Ordinale Grandissons erklärt, man könne an demselben alle Farben nach Belieben gebrauchen, möge jedoch Roth und Weifs den Vorzug geben.

Die Paramente, deren man sich bei den Todtenoffizien bediente, waren vornehmlich von schwarzer Farbe. So vor allem in Rom, wo man nach dem gegen Ende des XV. Jahrh. entstandenen Ordo des Petrus Amelius selbst bei den Exequien des Papstes schwarze Gewänder trug. Das Calendarium von Wells (XIV. Jahrh.) bestimmt ausdrücklich: Memorandum, quoties et quandocumque agitur pro defunctis, omnia erunt nigra et simplicia, licet agatur pro rege vel episcopo. Ein Missale von Salisbury (XIV. Jahrh.) bemerkt ähnlich: In omnibus missis pro defunctis per totum annum utuntur vestimentis nigris. Violette Paramente wurden vornehmlich bei Leichenfeierlichkeiten von Fürsten und Standespersonen gebraucht. Im Ordinale Grandissons heisst es z. B.: In solemnibus exequiis mortuorum et etiam sepulturis eorum satis congrue violaceo colore est utendum. Doch wurden Violett anstatt Schwarz auch bei sonstigen Exequien gebraucht, namentlich in französischen Diöcesen, wie Narbonne u. a.

Es sind nur einige fünfzig Kanons, welche wir unsern Ausführungen haben zu Grunde legen können, sie bieten bei weitem kein vollständiges Bild und doch welche Verschiedenheit. Kaum könnte man sich eine buntere Mannigfaltigkeit denken. Es lassen sich, wenn wir von dem römischen Farbenkanon absehen, nicht einmal bestimmte Typen unterscheiden. Wohl zeigen die Farbenregeln in den einzelnen Ländern, wie Spanien, Frankreich, England mehrfach eine gewisse Uebereinstimmung; so herrscht z. B. in den gallikanischen Kirchen eine Neigung zu Roth vor, während in den englischen Farbenordnungen den Bekennern mit Vorliebe Gelb zugewiesen wird. Indessen gestattet eine solche gröfsere oder geringere Verwandtschaft noch keineswegs von einem englischen, spanischen oder gallikanischen Typus zu sprechen. Dafür sind der Verschiedenheiten in anderen Punkten zu viele und zu bedeutende.

Es wäre interessant, einmal alle Farbenkanons, die je im Gebrauche waren, beisammen zu haben. Welche Fülle von Auffassungen und Gewohnheiten würde uns dann nicht erst entgegentreten.

Waren doch nicht einmal in den einzelnen Diöcesen überall dieselben Vorschriften über die liturgischen Farben in Kraft, und das Vorbild der Metropolitankirche für die anderen Kirchen des Bisthums keineswegs immer mafsgebend. Nicht selten hatte die Kathedrale wie einzelne besondere Riten, so auch bezüglich der Farben ihre Eigenheiten. So war z. B. in der Oktav von Epiphanie in Paris (1776) Gelb nur in Notre-Dame gebräuchlich. In Eichstädt bediente man sich ca. 1600 im Advent im Dom der schwarzen, in der Diöcese der violetten Farbe. Ebenso trug man daselbst an den Festen der Bekenner im Dom schwarze, in der Diöcese grüne Paramente. Für die Sonntage nach Trinitatis war im Dom Gelb in der Diöcese Grün im Gebrauch. Am Feste des hl. Johannes B. waren in der Metropolitankirche zu Bourges (M. 1741) im Gegensatz zur Gepflogenheit der Diöcese viollette Gewänder üblich.

Insbesondere hatten nicht nur die Ordenskirchen, die sehr gewöhnlich ihre eigenen Gewohnheiten hatten, sondern häufig auch die

[54]) c. CXLVI (Migne, P. l. LXXVIII, 1353).

[55]) Migne »Origines et raison de la liturgie« (Paris 1844), p. 443.

Stiftskirchen einen mehr oder weniger von dem der Kathedrale abweichenden Farbenkanon.

Nicht wenig ward die Mannigfaltigkeit, welche uns in den alten Farbenkanones entgegentritt, auch durch deren geringe Stabilität begünstigt.

Es ist ein Vorzug der römischen Farbenregel, dafs sie sich seit den Tagen Innocenz' III. wenigstens in Theorie stets gleich geblieben ist. Die Veränderungen, welche sie im Laufe der Zeit erfuhr, waren sehr unbedeutend und bezogen sich fast nur auf Ausscheidung des Gelb und scharfe Trennung von Schwarz und Violett. Nicht so in den aufserrömischen Farbenkanones, in denen die jeweiligen subjektiven Anschauungen einen weiten Spielraum hatten, ganz abgesehen von den Veränderungen, welche die Annäherung an den römischen Brauch manchenorts bewirkte.

Wenn irgendwo auf liturgischem Gebiet, dann tritt gerade in Bezug auf die liturgischen Farben in auffallendster Weise ein übertriebener Subjektivismus zu Tage. Hier hielt man es so, dort so, je nachdem man aus den einzelnen Farben die eine oder andere Symbolik herauslas. Heute bevorzugte man für denselben Tag grün, um sich morgen zu Gelb oder Weifs zu wenden. Es macht in dem Wirrwar der verschiedenen und oft so verschiedenartigen Farbenregeln wirklich einen wohlthuenden Eindruck, wenn man sieht, wie auch hier sich die römische Kirche als festen Punkt erwies.

Man mag die Vorzeit in gewissem Sinne um ihre gröfsere Freiheit bezüglich der liturgischen Farben beneiden. Und doch war es gut, dafs Pius V. auch den römischen Farbenkanon in das Missale aufnahm und ihn mit diesem überall da zur Norm machte, wo nicht bereits seit zweihundert Jahren ein eigenes Missale vorhanden war.

Als entscheidend für die Farbe der Paramente galt nicht etwa die Farbe der Musterung, sondern, wie auch natürlich, die Grundfarbe des Stoffes. Das geht klar aus den Inventaren hervor. Wo immer dieselben sich auf eine genauere Beschreibung der Gewänder einlassen, ersieht man, dafs sie den liturgischen Farbenwerth derselben nach der Grundfarbe des Materials, aus dem sie gemacht waren, bemessen. Man vergleiche beispielsweise die ausführlichen Angaben des Schatzverzeichnisses von St. Peter aus dem Jahre 1361[56]) oder die Inventare der Cathedrale von Angers aus dem XIV., XV. und XVI. Jahrh.[57]) Ausdrücklich sagt Grandisson in seinem Ordinale: Colores vestimentorum sunt quatuor vel sex .... et quilibet horum colorum ita considerandus est, si major pars, qui campus panni dicitur, huius fuerit, quamvis auro vel alio colore fuerit permixtus et quilibet horum colorum est utendus prout infra hic continetur. Also entscheidend für den Farbenwerth war der campus panni, der Grund des Stoffes, nicht das goldene oder andersfarbige Dessin.[58])

Werfen wir zum Schlufs einen kurzen Rückblick auf das Gesagte, indem wir die Hauptergebnisse unserer Untersuchung nochmals zusammenfassen. Ein liturgischer Farbenkanon hat sich erst im Verlauf, genauer in der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. unter dem Einflufs des mächtig wirksamen Mysticismus ausgebildet. Wohl kamen schon früh farbige Gewänder beim Gottesdienst zur Verwendung, doch gab es für ihren Gebrauch noch keine feste, auf religiöser Farbensymbolik beruhende Norm. Es sind bestenfalls lediglich keimhafte Ansätze zur späteren Farbenregel, was uns vor dem XII. Jahrh. begegnet. Diese reichen allerdings vereinzelt über die Karolingerzeit hinaus.

In der römischen Kirche steht die liturgische Farbenreihe schon gegen 1200 im wesentlichen fertig da. Dagegen bürgert sich aufserhalb Roms eine solche erst eine Weile später ein, wie es scheint. Zu einer einheitlichen Praxis kam es in Bezug auf die Farbe der Paramente erst, als in der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. die vielfach noch in Gebrauch stehenden besonderen Farbenregeln abgeschafft und endgültig mit dem Farbenkanon des römischen Ritus vertauscht wurden. Nur der ambrosianische Ritus hielt wie an seiner alten Liturgie, so auch an seinen, in ihren Anfängen schon im Beginn des XII. Jahrh. nachweisbaren liturgischen Farbenregeln fest.

Joseph Braun, S. J.

[56]) Müntz e Frothingham »Il Tesoro di S. Pietro«, p. 18 sgg.

[57]) »Revue de l'art chrét.« (1885), p. 168 svv., p. 299 svv.

[58]) Bezüglich etwaiger Gewänder von bunter oder unbestimmter Färbung sagt das Ordinale: Si autem aliqua vestimenta varii et incerti coloris forte habeantur, juxta judicium seniorum secundum eorum pulchritudinem et valorem in usum ponantur, aliis vestibus interim parcendo. Man vergl. damit die inhaltlich ähnliche Entscheidung der Ritenkongregation in Sachen des Bischofs von Marsi vom 7. April 1833.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

III.

Mit 7 Abbildungen.

6. Romanisches Reliquienkissen in St. Patrokli zu Soest.


uf der Alterthümer-Ausstellung in Paderborn des Sommers 1899 tauchte zuerst in vollkommener Obskurität dieses gestickte Kissen auf, welches ich näher bestimmte und im Berichte dieser Zeitschrift (Bd. XII, Sp. 159) in die Kunstgeschichte durch kurze Beschreibung einführte. Die eingehendere Würdigung desselben sei hier nachgeholt unter Beifügung der auf der Düsseldorfer Ausstellung (Katalog Nr. 647a) gewonnenen beiderseitigen Aufnahme.

Wie ich nachträglich vernahm, hat es sich unmittelbar vor der Paderborner Ausstellung in der Reliquienbüste des hl. Patroklus (Ausstellungs-Katalog Nr. 642) vorgefunden, als Unterlage für den Schädel des Heiligen, wie überhaupt die Form des Kissens zum Gebrauche auf dem Evangelienpult und in den Chorstühlen mafsgebend wurde für die Reliquienausstellung, namentlich für die mit allerlei stofflichem und metallischem Zierrath umgebenen Schädel, die natürlich für ihre Unterlage eine kleinere Fassung verlangten, eine für die Klosterfrauen besonders verlockende Stätte der Anbringung von Stickereien, freilich zumeist nur als ornamentale Einfassungen der quadratischen Felder, denn der reicheren Füllung derselben widersprach im Allgemeinen der Zweck.

Im vorliegendem Falle ist diese dennoch angewandt, und ein älteres Beispiel dafür ist mir nicht bekannt, da ich unser Kissen in das XII. Jahrh., vielleicht gar in dessen I. Hälfte versetzen möchte. Dasselbe, 28 *cm* im Quadrat, besteht aus zwei mittelfeinen, ziemlich dünnen Köperleinenstücken, welche ganz mit Seide bestickt sind und zwar unter ausschliefslicher Verwendung des Stilstichs, in dem die Rautenmusterung des Grundes, die rings umsäumenden Rankenzüge, sogar die figuralen Bilder ausgeführt sind mit Einschlufs der Majuskel-Ueberschriften, und überall zeigt sich der Modellirstich, das sogen. opus anglicum, der natürlich bei den Figuren mit ihren mannigfachen durch Konturen und Schatten bewirkten Gliederungen am meisten in die Erscheinung tritt. — In weifslich-gelblicher Seide ist die sogar unter der Rankenborte überall erkennbare Musterung hergestellt, welche ihre Schachbrettwirkung zumeist der abwechselnden Nadelführung von unten nach oben und von rechts nach links, also dem dadurch herbeigeführten Damastcharakter verdankt. Auf beiden Seiten, dominiren, wie billig, die Rankensäume, durch die violetten Zweige, von denen die gelben, bläulichen, violetten Blätter und Rosetten auslaufen, zu geschlossenen, kräftigen Borten sie ausbildend. Das Mittelfeld, 18 *cm* im Quadrat, zeigt auf der einen Seite das Lamm Gottes mit der noch ganz aus Kapitalbuchstaben gebildeten Ueberschrift AGNVS DEI in violetter Seide. Auch die Konturen des Lammes sind violett, die äufseren, wie die inneren, ebenso sein Kreuznimbus und sein Kreuzstab (ohne Fahne), wie die Bogenstellungen des Sockels, aus dem das Lamm steht, dessen einzelne Parthien dem Modellirstich ihre plastische Wirkung verdanken.

Auf der anderen Seite thront in derselben Stilisirung, welche manche Anklänge an die romanische Malerei in Soest erkennen läfst, unter der violetten Majuskelschrift: ALEXANDER REX auf einem arkadengeschmückten Sedile König Alexander, dessen Kopf mit der Zackenkrone bedeckt ist, dessen Hände je einen Spiefs mit Lockspeise emporheben. Auf diese fliegt rechts wie links ein dem Throne angeketteter Adler los, durch diesen Flug den König in die Lüfte hebend zu der berühmten Himmelfahrt, wie sie der Pfaffe Lamprecht in seinem Alexanderliede beschrieben und dadurch in den deutschen Bilderkreis des XII. und XIII. Jahrh. als eine ihrer absonderlichsten Typen eingeführt hat. In erster Linie haben sich derselben die Bildhauer bemächtigt, und das bekannteste Beispiel ist das Relief an dem romanischen Thor in Remagen, welches den König als Büste in einem mondsichelartigen Gefäfse darstellt mit Spannferkel an den beiden Handspiefsen und mit zwei durch Halsschlingen angeseilten Greifen (vergl. Nouv. Mélanges d'archéologie von Cahier: Curiosités mystérieuses, p. 174). — Als Stickerei erscheint die Himmelfahrt Alexanders auf der Fahne des

hl. Cyriakus in Würzburg, welche als Erinnerung an einen Waffenerfolg der Würzburger am Feste des hl. Cyriakus 1266 gestiftet, diese ältere Nadelmalerei aufgenommen hat, die von Hefner-Alteneck in seinen „Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften" II. Aufl. auf Tafel 29 in Farben wiedergibt, für sie das Ende des X. Jahrh. wohl als zu frühe Datirung in Anspruch nehmend. Der König ist hier als Brustbild zwischen den beiden symmetrischen Adlern eingeklemmt und den kreuzweise von ihm gehaltenen, in Blattwerk lilienartig auslaufenden Spiefsen fehlt (wenigstens auf der Abbildung) die Lockspeise. — Jüngeren Ursprungs, etwa um 1300, ist das im Krefelder Museum befindliche Gewebe, welches Fischbach »Die wichtigsten Webe-Ornamente« auf Tafel 112 mit dem Rapport abbildet. In einem gemusterten Kübel, mit dem zwei symmetrisch angekettete Greife auffliegen, thront als Brustbild der König, die angespiefsten Ferkel in die Höhe hebend auf dem von Sternen und Mondsicheln belebten Grund.



Abb. 1. Gesticktes Reliquienkissen des XII. Jahrh. zu Soest. Oberseite.



Abb. 2. Gesticktes Reliquienkissen des XII. Jahrh. zu Soest. Unterseite.

Grofse Mannigfaltigkeit zeigt sich in der

Auffassung und Behandlung dieser Szene trotz der Seltenheit ihrer Darstellung, und der Grund dafür ist nicht so sehr in der Dehnbarkeit der



Abb. 3. Französisches Elfenbeindiptychon im Bischöflichen Museum zu Münster.

Legende, als in der Verschiedenheit der Technik zu suchen, bei der bald die gröfsere Feinheit der selbstständigen Zeichnung, bald die gebundene Form der symmetrischen Anordnung sich geltend macht.

Als die Frucht der Veröffentlichung dieser bislang zumeist mifsverstandenen Darstellung ist hoffentlich der weitere Nachweis dieser Type zu erwarten, sei es aus dem Bereiche der Monumentalplastik, sei es aus der Schatzkammer der Miniaturmalerei, in der sie am ehesten vermuthet werden sollte, bisher aber wohl noch nicht nachgewiesen ist.

7. Französisches Elfenbeindiptychon des XIV. Jahrh. im Bischöflichen Museum zu Münster.

Diese beiden Hochreliefs, (Kat. 562—563) 17 *cm* hoch, 11 *cm* breit, $1^1/_2$ *cm* dick, geben sich sofort als Erzeugnisse der französischen Elfenbeinplastik zu erkennen, die von der Mitte des XIII. bis zum Beginn des XV. Jahrh. ungemein produktiv gewesen ist, so dafs sie mit ihren Gebilden die übrigen Kulturländer reichlichst versorgen konnte. Um so auffallender ist es, dafs der eigentliche Sitz dieser zahlreichen und grofsen Werkstätten bisher nicht mit Sicherheit festgestellt wurde, von denen manche wohl (auf Grund von Inventariennotizen) in Paris werden angenommen werden dürfen.

In der Anbetung der drei Könige, bei der die Figuren vorzüglich gruppirt sind, erscheint das nur mäfsig bekleidete Kind ungewöhnlich lebhaft aufgefafst, mit der Linken energisch auf die Mutter sich stützend, mit der Rechten stürmisch nach der ihm von dem knieenden Könige dargebrachten Goldscheibe greifend. Ebenso lebendig ist die Bewegung des stehend auf den aus den Wolken hervorleuchtenden Stern zeigenden Königs, der, wie der Dritte, ein rundliches Gefäfs in der Hand hält.

Die Kreuzigung zeigt Christus gestorben, mit der gewundenen Dornenkrone, den mafsvoll angedeuteten Rippen und dem malerisch herabfallenden Lendentuch, ohne Male in Händen und Füfsen, Maria in krampfhaftem Schmerz von einer der Frauen gehalten, Johannes voll Kummer, Longinus mit bedeutungsvoller Miene.

Die Figuren treten stark, einige fast vollrund hervor, mit tiefem Faltenschnitt in kräftigster Technik. Die Köpfe sind etwas derb, aber edel und charakteristisch. Von der Färbung, (die ursprünglich auch die Futterumschläge markirt haben dürfte), haben sich, wahrscheinlich in Folge zu starker Reinigung, nur schwache (blaue) Reste in den Giebeldreiecken der reichen, echt französischen Bekrönung erhalten. — Die Faltengebung, die Form der Kronen, namentlich auch die Haarwulste weisen auf die I. Hälfte des XIV. Jahrh. hin, und die breite Behandlung wie der volle Schnitt bekunden den Urheber als einen zwar gewerbsmäfsig, aber mit künstlerischer Empfindung individuell schaffenden Meister.

8. Hochgothisches Reliquienkästchen von Holz mit gestanztem und emaillirtem Silberschmuck in St. Ursula zu Köln.

Dieser Behälter (Ausstellungskatalog Nr. 514), $24^1/_2$ *cm* lang und hoch, 19 *cm* tief, ist aus Buchenholz gefertigt, und das abgestutzte Pyramidendach bekrönt eine montirte silbervergoldete Handhabe, unter der eine Bergkrystallscheibe, wie deren auf den Schrägen noch 4 Tafeln den Walmdeckel verzieren, 4 an den Seiten eingelassen sind, um den vollen Einblick in das Innere zu ermöglichen. Nicht gerade häufig begegnet dieser Schauapparat im Mittelalter, trotzdem es die Ostensorien, namentlich die Cylinderreliquiare liebte. Noch viel seltener aber ist die Art der Ausstattung, die in ganz dünnen Auflagen von Silberornamenten und in 4 durchsichtig emaillirten Thiergestalten besteht. — Mit Ausnahme der 4 Ecken, welche durch Agatstäbe Verstärkung und Schmuck erhalten haben, ist das ganze Kästchen in seinen sämmtlichen Holztheilen, fast ausschliefslich Profile und Schrägen, innerlich wie äufserlich mit geometrisch gemusterten oder rankenförmig verzierten vergoldeten Silberplättchen bedeckt, und die Ornamente sind dadurch gewonnen, dafs überall eine aus Kreide und Leim gebildete dünne Schicht aufgetragen und im feuchten Zustande mit vergoldeten Silberlammellen belegt, sodann mit Buchbinderrollen bestempelt wurde, so dafs die Musterung scharf hervortrat, sei es, dafs sie die Hohlen gliedert oder die Flächen belebt, unter Verwendung von 10 verschiedenen Stempeln. Wie korrekt und ansehnlich diese arbeiteten, beweist namentlich ein Blick in das Innere, in welchem die dünnen Folien noch die ursprüngliche Schärfe zeigen, auf dem Boden das Krystallscheibchen umgebend, unter dem das gemalte frühgothische Miniaturbildchen eines bunten Basilisken auf Blattgoldgrund. — Auf den beiden Langseiten des Kästchens flankirt je ein phantastisches Thiergebilde, das stehend oder kriechend gedacht, hier aber aufgerichtet ist, die Krystallscheibe, und der Umstand, dafs es in Silber gestanzt und mit durchsichtigem Schmelz überzogen wurde, gibt ihm eine besondere Bedeutung, da der Reliefschmelz auf solcher Grundlage meines Wissens sonst nirgendwo nachgewiesen ist. Wie ich bereits 1886 in »Kunst und Gewerbe« Bd. III,

Seite 331 und 332 darlegte, sind diese beiden Bestienpaare, die hier in natürlicher Gröfse abgezeichnet sind, nicht durch Gravirung, sondern durch ganz flache Pressung gewonnen, wo-

Farben: Orange, Grün, Rothviolett bewirkt wird, indem der Hinterkörper mit der herausgepressten Punktirmusterung, das faltig drapirte und herunterhängende Halstuch, der



Abb. 4.
Hochgothisches Reliquienkästchen in St. Ursula zu Köln.

durch auch sogleich erklärlich, dafs je zwei derselben in der Zeichnung ganz genau übereinstimmen, also für die vier Figuren nur zwei Stempel verwendet sind. Diese beiden Stempel zeigen, bei vielfachen Uebereinstimmungen, kleine Verschiedenheiten, die aber nicht hinreichen würden, einen verschiedenen Eindruck zu machen, wenn nicht die Farbenzusammenstellung überall eine ganz verschiedene wäre. Ganz frappant ist die Mannigfaltigkeit, die bei der Uebereinstimmung im schwarzem Grund, durch die wechselnde Gruppirung der drei

gehörnte Kopf jedesmal eine andere Farbenkombination zeigen, zu der die Verschiedenheit in der Färbung des Blattwerks noch hinzukommt. Die Uebertragung der drei durchsichtigen Schmelzfarben auf das ganz flache, stellenweise nur eine Papierstärke betragende und hier dann ganz lichte Relief war ein ganz einfaches Verfahren, bei dem ein einmaliger Brennprozefs ausreichend, Abschleifen überflüssig gewesen sein wird.

Die ganze Technik bietet mithin keine besonderen Schwierigkeiten, so dafs die Arbeit

in keinem Verhältnisse zur Wirkung steht. Die Wiedereinführung derselben in das moderne Gewerbe dürfte sich daher sehr empfehlen, nicht nur im Dienste der kirchlichen, sondern auch der profanen Kunst. Alle andern Versuche, das Metall durch Lasurtöne in kaltem Auftrag zu beleben, zum Theil in weit entlegene Perioden zurückreichend, wie an dem Schachbrett von Aschaffenburg (Ausstellungskatalog Nr. 211) aus dem XIII. Jahrh., erreichen auch nicht annähernd diesen Effekt, der freilich auch wesentlich von dem Glanz und der Wärme der einzelnen Töne, wie von ihrem harmonischen Zusammenklingen abhängt. Das gefällige Schmuckkästchen, welches im Fabrikbetrieb wohlfeil herzustellen sein würde, dürfte in der II. Hälfte des XIV. Jahrh. aus einer kölnischen Schmelzwerkstätte hervorgegangen sein.

Schnütgen.

Nachrichten.

Friedrich Schlie †. Am 21. Juli ist der Geheime Hofrath und Direktor des Schweriner Museums im Alter von 63 Jahren zu Kissingen einem Schlaganfall erlegen, gerade ein halbes Jahr, nachdem im V. (Schlufs)-Band seines Hauptwerkes »Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin« das Deo gratias seiner Feder entflossen war (vergl. den laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift Sp. 29/30). Dank seiner ungewöhnlichen Begabung und noch selteneren Arbeitskraft gelang es dem nur archäologisch vorgebildeten Doctor stets, die verschiedenen kunstgeschichtlichen Aufgaben, die ihm namentlich von seinem Landesherrn gestellt wurden, in Bälde so vortrefflich zu lösen, dafs seine wissenschaftlichen Arbeiten, die zum Theil in ausführlichen Katalogen bestehen, bei den Fachleuten als wahre Musterleistungen gelten und ihm schnell den Ruf eines vielseitigen und zuverlässigen Forschers erwarben. Im Vollbesitze der erforderlichen Kenntnisse begann er vor 6 Jahren die Veröffentlichung seines grofsen Inventarwerkes, von dem er in staunenswerther Betriebsamkeit jährlich einen starken Band in die Offizin lieferte, und jeder derselben steht hinsichtlich der zahlreichen Illustrationen wie des umfänglichen Textes auf der vollen Höhe. Daneben fehlte es nicht an kleineren Arbeiten, und die mancherlei Beiträge, welche ihm auch unsere Zeitschrift verdankt, hatten durch die Bereitwilligkeit, mit der sie gespendet wurden, noch einen ganz besonderen Affektionswerth. Dieser wurde der lauteren Natur, dem selbstlosen Manne, dem treuen Freunde von allen Seiten in aufserordentlichem Mafse beigemessen, und so grofs war das Vertrauen, dessen er in den weiten Kreisen der Fachgenossen sich erfreute, dafs sein Urtheil im höchsten Ansehen stand, bei wichtigen Berathungen seine Person in den Vordergrund gezogen wurde. Noch lange wird dieselbe schmerzlich vermifst werden, noch lange das Lob ertönen, für das es keine Neider zu geben schien. R. I. P.!

Schnütgen.

Bücherschau.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. VI. Auflage, IV. Die Renaissance im Norden und die Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Mit 415 Abbildungen im Text und 14 Farbendrucken. Leipzig, E. A. Seemann (geb. 8 Mk).

Nachdem der „Renaissance in Italien" der III. (Sp. 29 dieses Jahrg. besprochene) Band ausschliefslich gewidmet ist, findet die nordische Renaissance des XV. u. XVI. Jahrh. ihre ausgiebige Behandlung im IV. (Schlufs)-Band, von dem sie nahezu zwei Drittel beansprucht. Hier wird unter dem Titel: „Neue Ziele und Wege" eine Art von Einleitung geboten, in der auch die an sich noch ganz mittelalterliche Kölnische Schule ihre Stelle findet. Die niederländische Malerei des XV. Jahrh. zeigt deutlich die neue Richtung und die niederrheinische wie süddeutsche Malerei und Skulptur fängt an auf denselben Pfaden zu wandeln. Das XVI. Jahrh. bringt die Blüthezeit der deutschen Kunst, der niederländischen wie deutschen Malerei und Plastik, die Renaissance in Frankreich, auch auf dem Gebiete der Architektur, auf dem sie alsbald in den Niederlanden und Deutschland herrliche Früchte zeitigt, die sich dem Kunsthandwerke mittheilen. An der Hand vorzüglicher, zumeist neuer, zum Theil minder bekannter Abbildungen kommen hier die Errungenschaften der neuesten Forschungen zur Geltung. — Knapper wird das XVII. Jahrh. behandelt, zunächst die Barock-Architektur, -Plastik, und -Malerei Italiens, im Anschlufs daran Rubens und die flandrische Kunst, die der holländischen Malerschule den Weg hat bahnen helfen. Der grofsen spanischen Malerei und der französischen Kunst, wie sie sich als Architektur, Malerei, Plastik glänzend entfaltet hat, sind die letzten Kapitel gewidmet, den Uebergang bildend zum XVIII. Jahrh. und seinem Rokokostil, über den auf nur 36, ebenfalls glänzend illustrirten Seiten ein Ueberblick geboten wird, in dem Frankreich und Deutschland vorherrschen, die englische Malerei den Schlufseffekt bildet.

In das alte Mosaik, welches das eigenartige Gepräge der vornehmen Künstlerhand trug, ist manches neue Steinchen eingefügt, nicht nur als Illustration und Ersatz-

stücke, so dafs die Ergänzungs- und Restaurationsarbeit überall sich bemerkbar macht, aber die Eigenart ist nicht verwischt und in der neuen Auflage weht der alte Geist der Innerlichkeit, Klarheit und Vornehmheit, der gewiss neue Freunde in grofser Zahl werben wird. S.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. Herausgegeben von dem Bezirksverband des Regierungsbezirks Wiesbaden. I. Band: Der Rheingau, bearbeitet von Ferdinand Luthmer. Frankfurt 1902, Kommissionsverlag von Heinrich Keller (Preis in Leinwandband 10 Mk.).

Wenn ein Künstler und Forscher von der Erfahrung und Gewandtheit des Verfassers unter die Monumentalstatistiker geht, so darf von seinen Wanderungen eine durchaus reife Frucht, eine zuverlässige und anschauliche, auch eine eigenartige Arbeit erwartet werden. Eigenartig ist sie auch durch die Beschränkung, die sie sich auferlegt, indem sie in den weitesten Kreisen das Verständnifs und Interesse für die heimischen Denkmäler anzuregen und zu fördern sucht, daher den gelehrten Apparat möglichst beschränkt, die zusammenhängende Beschreibung und volksthümliche Fassung vorzieht, die dekorativen Gesichtspunkte betont. In diesem Rahmen steht Alles auf der Höhe, auch das sehr reiche Illustrationsmaterial, in welchem auch der Zeichenstift wieder in ausgiebigster Weise zu seinem Rechte gekommen, sogar der Farbendruck vertreten ist.

Der Rheingaukreis war reich an Adelsgeschlechtern und Orden, daher an Vertheidigungswerken, Burgen und Klöstern, auch an wohlhabenden Städten, daher an Kirchen und Häusern. Aus dem frühen Mittelalter, aus der romanischen und namentlich aus der spätgothischen Periode, auch aus der Renaissance haben sich Bauwerke erhalten, besonders in Rüdesheim, Eltville, Geisenheim, Lorch, Eberbach, Kidrich; eine spezielle Gruppe bilden sie nicht, dafür fehlte es im Kreise an einem künstlerischen Mittelpunkte; und der Mangel an leicht zu bearbeitendem Material liefs die Steinmetzen erst im späteren Mittelalter, als auswärtiger Haustein Eingang fand, recht zur Geltung kommen.

Aus dieser Periode stammen daher die reich entwickelten Denkmäler der Baukunst, und ihr gehört zumeist auch an, was sich an Stein- und Holzskulpturen, sowie an liturgischem Metallgeräth erhalten hat, nicht gerade zahlreiche, aber zum Theil sehr hervorragende nnd eigenartige Kunstwerke. Wer die merkwürdigen Kirchen von Lorch und Kidrich mit ihren mannigfachen Kunstschätzen noch nicht gesehen hat, mag sich durch das vorliegende Buch zu deren Besuch verlocken lassen, bei dem es sich in hohem Maafse bewähren wird, wie auf einer Kunstfahrt durch den ganzen Bezirk. Möge der folgende Band schnellen Anschlufs gewinnen! Schnütgen.

Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Uebergangszeit vom romanischen zum gothischen Stil von Adolph Goldschmidt. Mit 3 Tafeln in Lichtdruck und 45 Textabbildungen. Berlin 1902, Verlag von G. Grote. (Preis 6 Mk.)

Obwohl die Pfeilerfiguren im Westchor des Naumburger Domes den Höhepunkt der mittelalterlichen Monumentalplastik in Deutschland bezeichnen, haben sie doch erst vor wenigen Jahren angefangen, in hervorragendem Maafse die Aufmerksamkeit zu erregen, und die vorliegende Studie ist eigentlich der erste eingehende Versuch, ihre Vorstadien zu ermitteln, den Einflüssen nachzuforschen, die während des letzten Drittels vom XII. und des ersten Drittels vom XIII. Jahrh. auf die sächsische Skulptur eingewirkt haben. Drei Gruppen werden hier unterschieden und an der Hand eines sorgsam ausgewählten Materials nachgewiesen: die den gröfsten Theil des XII. Jahrh. beherrschenden, steifen und schematischen Figuren mit ausdruckslosen Köpfen; die tiefer ausgearbeiteten Gestalten mit schärferer Charakterisirung; wie sie an byzantinische Vorbilder anknüpften; die stärkere Bewegung mit gewaltsamen Faltenmotiven, wie sie sich auf der byzantinischen Grundlage weiter entwickelten. — Der Anstofs zur weiteren Ausbildung kam von Frankreich, und dafs er einem sächsichen Bildhauer zu danken ist, der die Portale von Paris und Chartres gesehen und studirt hat, weist der Verfasser in genialer, überzeugender Weise nach, indem er die an den Innenwänden des Magdeburger Domchors eingemauerten kleinen Gruppen und gröfseren Figuren zu einem wohl nie aufgebauten Portal von 1210 bis 1220 rekonstruirt und dessen engsten Zusammenhang mit dem neben ihm abgebildeten westlichen Hauptportal von Notre-Dame aus formalen und ikonographischen Gründen darlegt. — Dafs die Freiberger Goldene Pforte die nach Magdeburg gelangten französischen Einflüsse in typischer Hinsicht weiter verarbeitete, in formaler Beziehung aber die nordsächsischen Vorbilder, besonders die Halberstädter, selbstständig entwickelte, weiteren Anregungen durch byzantinische Skulpturen nachgebend, ergiebt sich aus den zahlreichen Analogien, welche der Verfasser aufbietet, sein mit äusserster Sorgfalt gesammeltes und zusammengestelltes Material bis an die Schwelle des höchsten Aufschwungs der sächsischen Plastik führend. — An Ausgiebigkeit der Motive, an Klarheit der Darlegung, an Folgerichtigkeit der Schlüsse läfst die ernste Studie nichts zu wünschen übrig, von der wohl die Fortsetzung erwartet werden darf. Schnütgen.

Die Meisterwerke der National-Gallery zu London. 222 Kunstdrucke nach den Originalgemälden. Mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll. (Preis in Leinwand 12 Mk.)

Im Anschlusse an „Die Meisterwerke der Kgl. Aelteren Pinakothek zu München" und an „Die Meisterwerke der Kgl. Gemälde-Gallerie zu Dresden" ist im Kunstverlag von Franz Hanfstaengl zu München soeben der III. Band erschienen, welcher „Die Meisterwerke der Londoner National-Gallery" in vorzüglichen Autotypien vorführt, zuerst die so bedeutenden wie zahlreichen Italiener (die durch 97 Abbildungen vertreten sind), dann die wenigen Deutschen, die herrlichen Niederländer, die ausgezeichneten Flamländer, die auserlesenen Holländer, die mächtigen Spanier, endlich

die Franzosen und Engländer. Ungemein instruktiv ist der Gang durch diese lange Bilderreihe, die beste Vorbereitung auf die Besichtigung der Originale, die schönste Erinnerung daran; denn der Besuch der National-Gallery in London, die, obwohl erst 1824 gegründet, zu den hervorragendsten Gemäldesammlungen der Welt zählt, gehört zu den grofsen Bildungsmitteln auf diesem Gebiete, zumal gerade dieses Museum in hervorragendem Maafse Schule gemacht, die englischen Künstler zur Versenkung in die Vergangenheit, namentlich in die Geheimnisse der Präraffaeliten angeregt hat. Ueber die Geschichte, Bedeutung, Hauptgruppen des Museums informirt in ausreichendem Maafse die Einleitung. B.

Katechismus der Ornamentik, Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten von F. Kanitz, VI. vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 137 in den Text gedruckten Abbildungen. J. J. Weber, Leipzig 1902. (Preis in Originalleinenband Mk. 2,50.)

Dieses Büchlein, welches sich als praktisches Unterrichtsmittel längst bewährte, hat durch die neue Auflage, namentlich durch den Zuwachs, welchen die Unterweisung über die byzantinische und arabische Kunst erfahren hat, sowie durch die Bereicherung des Illustrationsmaterials an Brauchbarkeit noch gewonnen, so dafs es wohl verdient, besonders den Anfängern von Neuem in die Erinnerung gerufen zu werden. B.

Die Katholische Kirche in der Schweiz. Ihr gegenwärtiger Bestand neben einem historischen Ueberblick über die Vergangenheit, bearbeitet von A. Büchi. Mit einer Karte in Buntdruck, 8 Tafelbildern, 85 Textillustrationen und 8 statistischen Tabellen. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H, München 1902 (Preis gebunden 3,50 Mk.).

Die Aufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat, ist sehr umfassend, indem er die gegenwärtigen Einrichtungen der katholischen Kirche in der Schweiz und das Leben in dieser bis in die einzelnen Verzweigungen darlegen, dazu auf die Vergangenheit hinweisen will, insoweit sie namentlich in ihren Gründungen und Denkmälern noch fortwirkt. Nach einem knapp gehaltenen geschichtlichen Ueberblick und nach Besprechung der kirchlichen Verhältnisse im Allgemeinen werden die fünf schweizerischen Bisthümer: Basel-Lugano, Chur, St. Gallen, Lausanne-Genf, Sitten, sowie die übrigen Jurisdiktionsbezirke, namentlich die beiden Abteien Maria Einsiedeln und St. Moritz, im Einzelnen behandelt hinsichtlich ihrer Entstehung, Entwicklung, Organisation auf dem unmittelbar und mittelbar kirchlichen Gebiete, also mit Einschlufs der Wohlthätigkeitsanstalten, Vereine u. s. w. Ungewöhnlich ist hier der Reichthum an alten Kunstdenkmälern, sowohl an Bauwerken, wie an Erzeugnissen der Plastik und der metallischen Künste, wie sie namentlich in Solothurn und Beromünster, in Chur und Engelberg, in St. Gallen und Freiburg, in Sitten: Kathedrale und Valeriakirche; zumeist in St. Moritz (Kanton Wallis) erhalten sind. Die Erwähnung und Beschreibung derselben nebst Abbildungen ist eine sehr schätzenswerthe Beigabe, und für die zweite Auflage, die das verdienstvolle Buch bald erfordern wird, dürfte sich eine noch ausgiebigere Verwendung von Illustrationen empfehlen, denn diese Schätze sind sehr bedeutend und wenig bekannt. B.

Die Aachenfahrt. Verehrung der Aachener Heiligthümer seit den Tagen Karls des Grofsen bis in unsere Zeit. Von Stephan Beissel S. J. Herder, Freiburg 1902 (Preis 2,20 Mk.).

Zur diesjährigen Heiligthumsfahrt ist rechtzeitig dieses Büchlein erschienen (auch als 82. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach"). Dasselbe stellt die zeitgenössischen Nachrichten über den Reliquienschatz Karls des Grofsen und den Anfang der Aachenfahrt, sowie über die allmählige Entwicklung der letzteren durch das frühe und späte Mittelalter, bis sie sich vor dessen Ausgang zu der bis heute fortdauernden siebenjährigen Feier festsetzte, in ganz objektiver, streng registrirender Weise zusammen, unter Verwendung einer ungemein reichen Literatur. Ueber die Pfalzkapelle und ihre Ausstattung, über die Reliquien und ihre Fassung, über die Verehrung derselben, deren Art und Ausdehnug, über die sinnliche Zeigung und die Fahrten zu derselben von Nah und Fern berichtet der Verfasser in eingehender, überall auf die Quellen verweisender Art, sodafs der Zuverlässigkeit und Beweisführung uneingeschränktes Lob gespendet werden mufs. Dafs bei diesen Erörterungen zahlreiche hagiographische, symbolische, kulturgeschichtliche, namentlich auch kunsthistorische und technische Notizen eingeflochten werden, verleiht noch einen besonderen Reiz und Werth dem ungemein interessanten Büchlein, welches den Wunsch weckt, dafs sein Verfasser die von ihm in Aussicht gestellten phototypischen Bilder der Kunstschätze des Kaiserdomes mit einer recht gründlichen Beschreibung der Reliquien und Reliquiare, der stofflichen wie der metallischen, begleiten möge. Denn seit der Veröffentlichung von ca. 40 Jahren hat die Forschung erhebliche Fortschritte gemacht, welche durch das Vergleichsmaterial der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf noch gesteigert werden.

Schnütgen.

Die 12 Ansichtskarten nach Gruppen aus der Schmederer'schen Krippen-Sammlung im Kgl. bayr. National-Museum zu München, welche Meisenbach, Riffarth & Co. in einem von Rudolf von Seitz gezeichneten Umschlag versenden, (Preis Mk. 1,20), sind sehr geeignet, diese schönen eigenartigen Erzeugnisse der deutschen, österreichischen, namentlich süditalienischen Kleinplastik des XVII. und XVIII. Jahrh. zu popularisiren, auf welche in dieser Zeitschrift, Bd. XIV, Sp. 287 hingewiesen wurde und jetzt wiederum verwiesen sei mit dem Ausdruck der Hoffnung auf das baldige Erscheinen der II. vermehrten Auflage. S.

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

III.

Aus dem Leben und Kultus der hh. Drei Könige.

Begebenheiten, die sich sämmtlich auf die hh. Drei Könige beziehen, bringt die zweite Bilderreihe auf der Südseite zur Darstellung. Die Vorwürfe sind entnommen der Bibel (Matth. 2, 1—16), der Geschichte, und der die Lücken ausfüllenden geschäftigen Legende. Wann und wie die Leiber der hh. Drei Könige, welche jetzt im Kölner Dome ruhen, aus dem Morgenlande nach Europa gekommen, darüber sind geschichtliche Zeugnisse nicht vorhanden. Nachweisbar ruhten sie in Konstantinopel, wohin sie wahrscheinlich unter Kaiser Zeno I. (474 bis 491) gebracht wurden. Denn eine Goldmünze dieses Kaisers fand sich bei ihren Gebeinen. In Konstantinopel können sie nur kurze Zeit geblieben sein; sonst müfsten sich dort Spuren ihrer Verehrung finden. Bald kamen sie nach Mailand, wo sie in der Basilica Eustorgiana in einem mächtigen Steinsarkophage, der noch heute erhalten ist, beigesetzt wurden. Dieser Sarkophag, 4 *m* lang, 2 *m* hoch und 2,25 *m* breit, besteht aus einem einzigen Block weifsen Marmors aus den Steinbrüchen von Valtellina und ist wohl eine Arbeit aus der letzten Zeit des römischen Reiches. „Basilica regum" (Drei-Königen-Kirche) wurde die Basilika des Eustorgius im Kalendarium der Mailänder Kirche und in ihren liturgischen Büchern schon vor dem X. Jahrh. genannt, und auf der Fassade dieser Kirche befindet sich links eine in den Stein gemeifselte Inschrift aus sehr früher Zeit folgenden Wortlauts: *Basilica Eustorgiana Titulo Regibus Magis.* Am Kapitelle des vierten Pfeilers vom Eingange rechts im Hauptschiffe befindet sich ein Basrelief, welches die Sachverständigen als Arbeit des IX. Jahrh. erklären,[13]) darstellend auf einem von Ochsen gezogenen Wagen, dem ein Engel voranschwebt, einen Schrein, der dem Sarkophag der hh. Drei Könige nach gebilde ist. Auf diese Art soll der Ueberlieferung zufolge die Uebertragung nach Mailand stattgefunden haben. Der Stern der hh. Drei Könige war nach einigen alten Auslegern nichts anderes als das Lichtbild eines Engels. In Mailand verblieben die Gebeine bis zum 10. Juni 1164. Reinold, Kanzler Kaiser Friedrichs des Rothbarts und ernannter Erzbischof von Köln, erhielt sie von seinem Kaiserlichen Herrn auf seine Bitte zum Geschenke und brachte sie am 23. Juli 1164 nach Köln in den Dom.

Weil die Leiber der hh. Drei Könige zu Mailand in der Basilika des Eustorgius, eines Mailänder Bischofs aus der Zeit Kaiser Konstantin des Grofsen, ruhten, so wurde später ihre Uebertragung mit diesem Bischofe in Verbindung gebracht, und es konnte nun auch nicht fehlen, dafs Konstantin's Mutter, die h. Helena, die Reliquien aus dem Morgenlande nach Konstantinopel gebracht haben mufste. Die im alten Kölner Brevier enthaltene Legende über das Leben und den Tod der ersten fürstlichen Anbeter Christi sind eine Weiterspinnung der bereits in den alten Mailänder liturgischen Büchern vorhandenen Ansätze der Sagenbildung.

Zum Verständnifs der Bilderreihe glaubte ich diese Bemerkungen allgemeiner Natur vorausschicken zu müssen. In der Ausführung ist diese Bilderreihe der ersten ähnlich, aber merklich verschieden von den Gemälden, welche den h. Petrus betreffen. Nirgendwo reichen die einzelnen Bilder über den architektonischen Rahmen in's Nebenfeld hinein; selbst die schmalen, an die Säulen angrenzenden Arkaden haben für sich abgegrenzte Darstellungen. Die Ueberschriften sind spärlicher und vollständig ausgeschrieben. Der Heiligenschein kommt in der ganzen Bilderreihe nur dreimal vor, bei Jesus, Maria und Thomas. Er ist im Gemälde das Correlat zum Titel *sanctus* in der Schrift. Die ganze Darstellung, die Gesichtsbildung nament-

---

[13]) »Memoria sui Re Magi«, Paolo Rotta, Milano, (1886) S. 6.

lich ist lebendiger, anmuthiger, freier als in den Petrus-Bildern. Gehen wir indes zu den einzelnen Bildern über.

1. Den hh. Drei Königen erscheint der Stern.

Die Weissagung Balaams: „Aufgehen wird ein Stern aus Jakob und sich erheben ein Scepter aus Israel" u. s. w. (4. Moses 24, 17), welche im ganzen Orient bekannt war, beschäftigte ganz besonders das Sinnen eines Volkes, welches fern im Orient am Meeresgestade wohnte. Dort waren zwölf der gelehrtesten und in den himmlischen Geheimnissen kundigsten Männer, die man Magier nannte, eigens bestellt und auserlesen, um auf einer Bergeshöhe das Erscheinen dieses Sternes abzuwarten. Wenn einer von ihnen starb, so trat sein Sohn oder ein geeigneter Verwandter an seine Stelle. Alljährlich gingen sie nach der Getreideernte auf diesen Berg, Siegberg (mons victorialis) genannt, der bewaldet war und eine Felsgrotte hatte, um in stillem, sehnsüchtigem Gebete auf das Erscheinen des Sternes zu harren. Sie blieben dort drei Tage. Und siehe da, als der Heiland geboren wurde, liefs sich auf den Siegberg ein Stern herab, der das Bild eines Knäbleins in sich trug und überragt war vom Zeichen des Kreuzes. Dieser Stern sagte den Magiern, dafs sie nach Judäa aufbrechen sollten, um dort das ewig bleibende Licht aufzusuchen. Und die Magier begaben sich, mit Geschenken versehen, auf den Weg. Ein Stern aber, heller und schöner als die übrigen Gestirne, ging Tag und Nacht vor ihnen her bis nach Judäa.

So die Legende des Kölner Breviers.[18])

In unserm Bilde haben wir die getreue Darstellung dieser Legende. Um die bewaldete Bergspitze und ihre Abhänge sind drei gekrönte Männer gruppirt. Ueber der Bergesspitze glänzt ein mächtiger Stern, in welchen mit schwarzen Strichen das von einem Kreise umzogene Bild eines Knaben, der ein Kreuz über die Schulter gelegt hat, hineingezeichnet ist. Unten im Vordergrunde am Bergabhange sitzt ein junger, noch bartloser König, freudig erstaunt zum Stern hinaufschauend und mit der Linken auf ihn hinweisend. Der Boden ist mit Pflanzen und Sträuchern übersät, zwischen welchen Hasen und Kaninchen spielen.

[18]) Tertia et quarta die post Epiphaniam, Fol. 34 v. und 35.

Dem jungen Könige gegenüber steht, durch die Bergschlucht halb verdeckt, der zweite König mittieren Alters mit braunem Haar und Bart. Auch er schaut entzückt nach oben und zeigt mit hoch erhobener Rechte auf den Stern hin. Hinter dem Berge und durch ihn zu zwei Drittel verdeckt steht der dritte König, ein alter Mann mit grauem Haar und Bart. Die Rechte hat er auf die Brust gelegt, die Linke hält er an die Stirne, wie um das Auge zu schützen vor dem blendenden Glanze des wunderbaren, dicht über ihm schwebenden Sternes, zu welchem er hinschaut. Einen König mit schwarzer Hautfarbe kennt unsere Legende nicht, und auch im Bilde ist kein solcher zu schauen.

Im schmalen Nebenfelde knieen zwei Hirten an belaubtem Berghange mit gefalteten Händen, staunend nach oben schauend zum wunderbaren Gestirn. Im Vordergrunde weiden Schafe.

Die Legende lautet, wie folgt:

Contemplando magi celi molimina sorte
Motus presagi fiunt stelle iacob exorte.

Während die Weisen betrachten des Himmels Gebilde dort oben,
Werden sie inne des Sterns, der aus Jakob sich eben erhoben.

2. Anbetung der hh. Drei Könige.

Gegenstand der Darstellung ist der Bericht des Evangelisten Matthäus (2, 9. 11): Der Stern stand still über der Stelle, wo der Knabe war. Und die Magier traten ein in das Haus, fanden den Knaben mit Maria seiner Mutter, fielen nieder und beteten ihn an. Und sie öffneten ihre Geschenke und brachten ihm ihre Gaben dar: Gold, Weihrauch und Myrrhen.

Im Bilde rechts vom Beschauer sitzt auf einem Podium die Gottesmutter, auf ihrem vom Heiligenschein umstrahlten Haupte eine Krone tragend. Ueber ihr steht *maria*; jedenfalls war der Name *ihs* vorgefügt. Denn die noch vorhandenen Spuren rühren von einem Schriftbande her, welches mehr als hinlänglichen Raum hierfür bot. Auf dem Schofse der Mutter steht das mit einem blauen Röckchen vollständig bekleidete Jesuskind, dessen lockiges Köpfchen vom Kreuznimbus umgeben ist. Die Mutter hält dem Kinde die Rechte unter den Arm und die Linke unter die Füfschen. Vor dem Kinde kniet der älteste der drei Weisen, der mit der Linken ehrerbietig seine Krone abnimmt und mit der Rechten ein Gefäfs nach

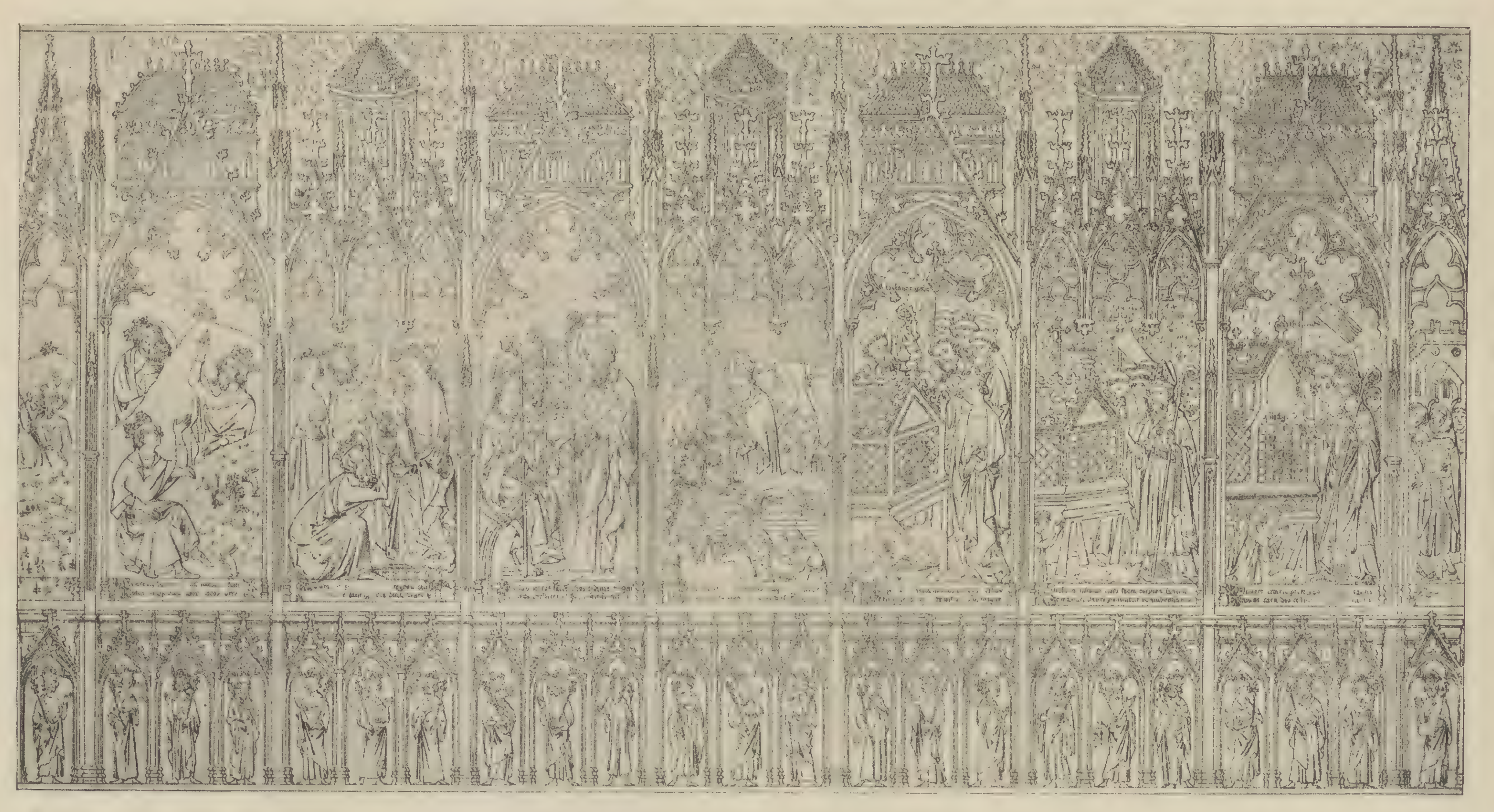


Abb. 3. Aus dem Leben und Kultus der hh. Drei Könige.

Art eines Ciboriums mit Geschenken dem göttlichen Knaben darreicht. Dieser hebt mit beiden Händchen den Deckel von dem Gefäfse. In der Mitte nach dem Hintergrunde hin steht der zweite König, ein ähnliches Gefäfs wie das des ersten in der linken Hand tragend und mit der Rechten nach dem in der Höhe glänzenden Sterne hinzeigend. Er scheint mit dem jüngsten Könige zu sprechen, der zu seiner Rechten steht und in seiner rechten Hand ebenfalls ein ciborienähnliches Gefäfs trägt. Der Stern ist in diesem Bilde kleiner und trägt keinerlei Bild.

Die Legende erläutert die Bedeutung der dem Jesusknaben dargebrachten Geschenke:

Aurum cum thure mirramque regno deitati
Atque sepulture dant hij tria dona beati.

Gold und Weihrauch und Myrrhen opfern die heil'gen drei Männer,
Königs-Würde und göttlicher sowie seines Grabes Bekenner.

3. Der h. Apostel Thomas weiht die hh. Drei Könige zu Bischöfen.

Nachdem die hh. Drei Könige von Bethlehem in ihr Land zurückgekehrt waren, verkündeten sie ihren Volksgenossen die frohe Botschaft von der Menschwerdung des Gottessohnes. In hohen Ehren hielten sie den Berg, wo ihnen der Stern zuerst erschienen. Sie bauten dort eine Stadt, die sie Siegberg nannten, und auf der Höhe des Berges errichteten sie eine Kapelle mit dem Bilde des mit dem Kreuze bezeichneten Jesusknaben. Unermüdlich waren sie in der Uebung von Werken der Tugend und Gottseligkeit, bis der Apostel Thomas in jene Gegenden kam, um die Lehre Jesu Christi zu verkündigen. Ihm gesellten sie sich zu und empfingen von ihm die h. Taufe. Und weil sie Männer der Auserwählung waren, ertheilte ihnen Thomas auch die Bischofsweihe und überwies die Völker des Orientes ihrer Hirtensorgfalt.

So das Kölner Brevier.[14])

Im Bilde sitzen links vom Beschauer nebeneinander die hh. Drei Könige auf Faldistorien, die auf einem Podium stehen. Sie sind in vollem Bischofsornat, tragen die Mitra auf dem Haupte, und zwei von ihnen halten bereits den Bischofsstab in der Hand. Der dritte, der älteste, erhält denselben erst aus der Linken des Apostels Thomas, der mit der Rechten ihn zu segnen scheint.

[14]) Quinta die post Epiphaniam Fol. 35 v., 36.

Der jüngste, noch immer bartlose Magier trägt eine blaue, der zweite eine rothe, der älteste eine grüne Planeta. Der Apostel hat ein rothes Untergewand und einen blauen Mantel. Sein Haupt ist vom Heiligenschein umstrahlt. Ueber ihm steht *S. thomas;* über den hh. Drei Königen das Wort *magi.*

Unter dem Bilde steht die vollständig erhaltene Legende:

Christicolas veros facis istos didime[15]) gentis
Summos presbiteros hos consecrans orientis.

Wahre Christen Du machest aus ihnen, o Thomas, den Heiden,
Weih'st sie zu Oberhirten, die Völker des Ostens zu weiden.

4. Begräbnifs der hh. Drei Könige.

Um das Jahr 54 nach Christus begingen die bischöflichen Magier das Weihnachtsfest in gewohnter feierlicher Weise in der von ihnen erbauten Hauptkirche der Stadt Seuwa. Am achten Tage nach Weihnachten starb der älteste von ihnen, Melchior genannt, am Altare nach Darbringung des h. Mefsopfers im 116. Jahre seines Alters und wurde von seinen beiden überlebenden Gefährten mit kostbaren Spezereien in einem für alle drei bestimmten marmornen Sarkophage in genannter Kirche beigesetzt. Am 6. Januar, dem Tage der Erscheinung des Herrn, starb in gleicher Weise ebendaselbst der zweite, Balthasar mit Namen, im 112. Jahre seines Alters, und wurde von dem noch überlebenden jüngsten in den Steinsarg zu dem ersten hingelegt. Und als er hineingelegt wurde, machte die Leiche des ersten, wie wenn sie lebendig gewesen wäre, dem hinzukommenden Gefährten Platz. Am sechsten Tage der Oktav der Erscheinung des Herrn, am 11. Januar, starb ebenso wie die beiden andern der dritte, Jaspar benannt, im 109. Jahre seines Alters, und wurde von den Bischöfen der Kirchenprovinz, die mit ihren Priestern und sonstigen Kirchendienern zu den Exequien herbeigeeilt waren, feierlich bestattet. Und als die Leiche in den Steinsarg hineingelegt wurde, da rückte von den beiden bereits dort ruhenden Magiern der eine nach links, der andere nach rechts, und so nahmen sie wie im Leben den geliebten jüngsten Gefährten in ihre Mitte. Das Grab der Magier aber wurde in hohen Ehren gehalten, viel von

[15]) Thomas führt im Evangelium den Zunamen „Zwilling" (didymus), Joh. 20, 24.

den Gläubigen besucht, durch Wunder verherrlicht, und der 11. Januar wurde im Orient von den Gläubigen alljährlich als Festtag begangen.

So die Erzählung des alten Kölner Breviers.[16])

Im Bilde schauen wir im Vordergrunde einen mächtigen Steinsarg, auf dessen hinterer Seiten-Wand das Wort *magi* zu lesen ist. In diesem Sarge ruhen die hh. Drei Könige in Pontifikalkleidern mit Mitra und Stab. Die Hände haben sie übereinander gekreuzt. Vorn liegt der älteste, in der Mitte der bartlose jüngste, links von ihm der mittlere, der den Kopf emporzurichten scheint. Hinter dem Steinsarg steht in rothem Chormantel ein Bischof, der aus einem Buche Gebete spricht. Auch was er spricht, ist angegeben. Das Buch ist die alte Kölner Agende. Die auf die beiden Blattseiten des geöffneten Buches geschriebenen Worte sind der commendatio animarum entnommen und lauten:

Omnipotentis dei iudicis universorum misericordias fratres carissimi deprecemur pro spiritibus carorum nostrorum.[17])

Lasset uns, geliebteste Brüder, erflehen die Erbarmungen des allmächtigen Gottes, des Richters aller Menschen, für die Seelen unserer Lieben.

Vor dem Bischof steht ein Kleriker, der in der Linken ein Kreuz und in der Rechten ein Rauchfafs trägt, hinter dem Bischof ein anderer Kleriker mit einem Aspergill. Noch drei andere Geistliche stehen bei dem Bischofe, von denen der zuvörderst stehende ein Priester zu sein scheint. Er trägt ein Gewandstück, der Form nach ähnlich dem Hermelin, wie ihn die Kölner Pfarrer noch heute zu tragen pflegen. Die Aufsenseite jedoch ist von rothem Stoffe und die Pelzverbrämung nach innen gekehrt, wie es bei Kölner Stiftsherren der Fall zu sein pflegte. Der Kopf ist mit einer grauen, bis auf die Schultern reichenden Pelzhülle bedeckt. Vor der vorderen Seitenwand des Sarges sind in Halbfiguren vier Hülfeflehende dargestellt, von denen einer sich auf eine Krücke stützt.

Die Legende hat folgende Fassung:

Fata sinente deo subeundo magi tumulantur
In mausoleo digne solique locantur.

Als sie im Herren entschlafen, erhielten an würdiger Stätte
Abgesondert von andern sie ein Mausoleum zum Bette.

5. Uebertragung der hh. Drei Könige nach Konstantinopel.

Die selige Helena, Mutter des Kaisers Konstantin, eine mit allen Tugenden gezierte und für alles, was den christlichen Namen betraf, hochherzig bemühte Frau, bewies einen ganz besonderen Eifer im Sammeln von Reliquien der Heiligen. In eigener Person reiste sie durch die weiten Länder des römischen Reiches nach dem Morgenlande und nach dem Abendlande und baute über den Leibern der Märtyrer ansehnliche Kirchen. Auch wufste sie sich die Leiber der hh. Drei Könige zu verschaffen und brachte sie nach Konstantinopel, wo sie in grofsen Ehren blieben bis zu den Zeiten des Kaisers Manuel.

So das Kölner Brevier zum 23. Juli.[18])

Im Bilde links vom Beschauer sehen wir einen mächtigen Reliquienschrein, dessen Dach mit einem gothischen Kamme verziert ist. Durch die goldenen, in der Diagonale sich kreuzenden Gitterstäbe des Schreines hindurch sehen wir die Gebeine der hh. Drei Könige. Vorne oben an der Seitenwand steht *magi* geschrieben. Vor dem Schreine steht Helena, in kaiserlichem Schmucke, die Krone auf dem Haupte, in blauem Kleide und rosafarbenem Mantel, eine wahrhaft fürstliche Gestalt, voll Anmuth und Hoheit, die schönste der ganzen Bilderreihe. Mit der zierlichen Linken hält sie ihren Mantel; mit der Rechten scheint sie den Schrein zu berühren. Hinter dem Schreine, fast ganz von ihm verdeckt, steht ein Bischof mit Stab und Mitra, rückwärts von diesem ein bärtiger Kleriker, wohl sein Kaplan, und vor ihm sechs andere ebenfalls bärtige Kleriker, von denen einer das mit einem goldenen Panier, auf welches ein Engel gezeichnet ist, versehene Vexillum trägt, und ein anderer dem Bischof ein geöffnetes Buch vorhält. Unten am Boden vor und neben dem Schreine liegen eine Frau und

[16]) In festo obitus tercii regis, Fol. 36 v., 37.

[17]) Die Worte sind entnommen folgenden Orationen: Omnipotentis dei misericordias, fratres carissimi, deprecemur: cuius iudicio nascimur et finimur: ut spiritus carorum nostrorum, quos domini pietas de incolatu huius seculi transire precepit, requies eterna suscipiat et eos in beata resurrectione representet et in sinu abrahe collocare dignetur. Per christum etc.

Deum, iudicem universitatis, deum celestium, terrestrium et infernorum, deprecemur, fratres carissimi, pro spiritibus carorum nostrorum; ut eos dominus in requie collocare dignetur et in parte beate resurrectionis resuscitet. Per christum etc.

[18]) Translatio trium regum, B. 30 v.

ein Kind zum Gebete hingestreckt mit gefalteten Händen. In der Höhe über dem Schreine steht geschrieben *Constantinopolis*.

Unter dem Bilde stehen folgende Verse:

Compta per maria cumulo vexata laborum
Vexit helena pia bizancion ossa magorum.

Unter unsäglichen Mühen trug Helena über die Meere,
Herrlich geschmückt, nach Byzanz die Gebeine der Weisen mit Ehre.

6. Uebertragung der hh. Drei Könige nach Mailand.

Zu Kaiser Manuels Zeiten lebte ein sehr unterrichteter und frommer Mann, griechischer Abkunft, Eustorgius mit Namen. Dieser kam als Botschafter des Kaisers Manuel nach Mailand und wurde dort vom Volke zum Bischofe gewählt. Eustorgius kehrte daher nach Konstantinopel zurück, sagte dem Kaiser Dank und erhielt von diesem, auf seine Bitten die Leiber der hh. Drei Könige zum Geschenke. In einem Marmorsarge brachte er diese mit vieler Mühe, unter vielen Nachtwachen und Gebeten in die Stadt Mailand.

So berichtet das alte Kölner Brevier.[19])

Seltsam mag es erscheinen, dafs im Brevier wie in der Legende unseres Bildes Kaiser Manuel aus dem XII. Jahrh. (1143—1180) zum Zeitgenossen des Mailänder Bischofs Eustorgius, der im IV. Jahrh. lebte, gemacht wird. Kaiser Manuel war den Abendländern anläfslich des zweiten Kreuzzuges besonders bekannt geworden, und so kam es, dafs sein Name als Kollektivname für den Kaiser von Bryzanz überhaupt in Geltung kam. Da nun die Mailändische Lebensbeschreibung des Eustorgius den Kaiser, welcher die heiligen Leiber hergab, verschwieg, so wurde in Köln einfach der selbstverständliche Name Manuel hinzugefügt. Die Legende unseres Bildes besagt auch, die hh. Drei Könige seien im Tempel des Ambrosius (fanum Ambrosianum) zu Mailand beigesetzt worden. Mit dieser Ambrosius-Kirche verhält es sich ähnlich wie mit dem Namen Manuel. Im Brevier ist die mailändische Kirche, in welcher die Beisetzung stattfand, nicht genannt. Da aber die Ambrosius-Kirche als die Hauptkirche Mailands bekannt war, so wurde sie ohne Weiteres auch als Beisetzungs-Kirche der hh. Drei Könige hingeschrieben. In Wirklichkeit wurden die hh. Drei Könige in der Basilica Eustorgiana, die übrigens der Ambrosiana ähnlich sieht, beigesetzt.

In unserm Bilde steht links vom Beschauer derselbe Reliquienschrein mit derselben Aufschrift wie im vorigen Bilde, nur ist das Gitter der Vorderseite nicht rautenförmig, sondern rechteckig gearbeitet; vor ihm steht ein Bischof mit langem, weifsem Barte — Eustorgius ist gemeint — mit Chormantel und Mitra angethan. In der Linken hält er den Stab, mit der Rechten berührt er als Uebertrager den Schrein. Wie im vorigen Bilde, so umgiebt auch hier den Bischof ein Gefolge von sieben Klerikern. Einer steht hinter ihm, ein anderer hält ein geöffnetes Buch vor ihn hin, ein Dritter trägt das Vexillum, und wieder ein anderer, der durch den Kasten ganz verdeckt ist, hält das Kreuz, welches wohl das Erzbischöfliche ist, da es vor Eustorgius hingehalten wird. Unten zur Seite des Schreines kniet ein betendes Kind mit gefalteten Händen. Ueber dem Schrein steht geschrieben *mediolanum*. Die Legende lautet, wie folgt:

Presulis instante voto sacra corpora fanum
Et manuel dante ponuntur in ambrosianum.

Innigst flehet der Bischof, fort trägt er die heiligen Pfande,
Manuel läfst sie wandern nach des Ambrosius Lande.

7. Uebertragung der hh. Drei Könige nach Köln.

Im Jahre 1164, als der römische Kaiser Friedrich die wider ihn empörten Mailänder unterjocht hatte, und die Stadt in seiner Gewalt war, hat der Erzbischof der Kölner Kirche, Reynoldus, die Leiber der hh. Drei Könige sich zum Geschenke erbeten und erhalten. Auch erhielt er die kostbaren Ueberreste der beiden Märtyrer Felix und Nabor, die in derselben Stadt für Christus gelitten hatten. Mit grofser Freude sandte er nunmehr sowohl die hh. Drei Könige als die beiden Märtyrer durch achtbare Personen nach Köln. Als sie herannahten, eilte ihnen die ganze Stadt entgegen, die Geistlichkeit sowohl als das Volk beiderlei Geschlechtes und jeglichen Alters, und unter Hymnen und Gesängen setzten sie den vom Himmel ihnen gesandten Schatz in der Kirche des h. Petrus nieder. Seit jener Zeit begann Köln mehr zuzunehmen (magis proficere)[20]) an Ruhm und Ansehen.

[19]) a. a. O. B. 30 v.

[20]) Das doppelsinnige „magis" ist anscheinend absichtlich gewählt, um zugleich auszudrücken, dafs durch die hh. Drei Könige (magis) Köln mehr (magis) zugenommen.

So das Kölner Brevier.[21])

In unserm Bilde steht links vom Beschauer der Reliquienschrein, aber nicht derselbe, wie in den beiden vorhergehenden Bildern, sondern der grofse, prächtige, unter Erzbischof Philipp von Heinsberg (1167–1191) angefertigte, wenn auch nicht ganz vollendete, kunstvolle Schrein, in welchem die hh. Drei Könige noch jetzt ruhen. An der Vorderseite trägt er die Aufschrift *magi*. Durch das Gitter erblickt man die heiligen Leiber. Denn als die hh. Drei Könige nach Köln kamen, waren sie, weil einbalsamirt, noch mumienartig erhalten und daher nach aufsen unversehrt bis auf die Haut und die Haare.[22]) Reinold von Dassel in Person ist im Bilde als Ueberbringer der hh. Drei Könige dargestellt, als welchen ihn auch die Geschichte bezeichnet. Mag er auch von Mailand aus zunächst die hh. Leiber durch Getreue haben fortführen lassen, weil er sehr vorsichtig zu Werke gehen mufste, so ist er ihnen doch bald nachgereist und hat in eigener Person am 23. Juli 1164 die hh. Drei Könige triumphierend in den Kölner Dom gebracht. Das Bild ist überragt vom Vexillum des Kölner Kapitels; denn das wallende Panier zeigt das schwarze Kreuz des Kölner Erzstiftes. Der Name Reynoldus, den Osterwald noch ganz gelesen zu haben scheint, von dem aber jetzt nur noch das d vorhanden ist, steht unterhalb des Vexillums geschrieben, von dessen Schaft in zwei Hälften getrennt. Reinold mit greisem Barte, angethan mit Kasel und Mitra, den Stab in der Linken haltend, steht vor dem Schreine, den er mit der rechten Hand berührt. Die ihn umgebenden Kleriker, von denen sechs sichtbar sind, sind bartlos; einer von ihnen trägt ein Biret. Unten am Schreine knieen ein Mann und eine Frau in andächtigem Gebete.

Im schmalen Seitenfelde steht eine Gruppe von drei zuschauenden Bürgern, überragt von einem mit Zinnen gekrönten Gebäude.

Die Legende, welche sehr gelitten hat, lautet folgendermafsen:

Munere cesareo prece portantur et **cantis**
Sanctis cara deo redantur munera **tantis.**

Hierher als Kaisers Geschenk sie trägt man mit Beten und Singen;
Gottgefällige Gaben solch' Heil'gen zum Danke wir bringen.

Nachträglich sei bemerkt, dafs die Legende Sp. 164 zu lesen ist:

Petrum pontificem omnibus potestatibus plenum
Elevant ad apicem potiorem quam regnum terrenum

Die Korrektur war aus Versehen unberücksichtigt geblieben.

Köln. Arnold Steffens.

[21]) a. a. O. B. 31.

[22]) Pertz »Mon. Germ. Scr.« XVII, 315, VI, 513.

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg.

I.



Durch das grundlegende Werk von Swarzenski über die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrh.[1]) erfuhr nicht nur ein an sich bedeutsamer Gegenstand die ihm geziemende kunstgeschichtliche Würdigung. Es wird zugleich auch den Ausgangspunkt bilden für das Studium der monumentalen Malerei im deutschen Süden, namentlich in Bayern und in der Einflufssphäre von Regensburg.

Swarzenski gelangte zu dem Resultate, dafs in Regensburg, und zwar hauptsächlich in St. Emmeram, im frühen Mittelalter eine Buchmalschule bestand, welche am Ausgange des X. Jahrh. zur Zeit des grofsen hl. Bischofs Wolfgang und unter der Regierung des Abtes Ramwold in St. Emmeram in Blüthe kam, in den ersten Dezennien des folgenden Jahrhunderts unter der Regierung Kaiser Heinrichs II. ihr Bestes leistete, aber gegen das Ende des nämlichen Jahrhunderts einem raschen Zerfalle entgegenging.

Auf den Stand der monumentalen Malerei in der gleichen Periode in den betreffenden deutschen Gauen eröffnet das Werk nur spärliche Aussichten. Dafs gerade in der Blüthezeit der südostdeutschen, von Regensburg ausgehenden Buchmalkunst auch Werke monumentaler Art entstanden, lehrt die gelegentliche Bemerkung, dafs der fruchtbare Schreiber und Buchmaler Abt Ellinger von Tegernsee (1017—1026 und 1031—1040) die Krypta seiner Klosterkirche mit Wandgemälden ausstattete (S. 128). Sicher war er nicht der einzige Förderer dieser Kunst im XI. Jahrh. Denn von einem seiner nächsten Nachfolger, Eberhard († 1091), wird die Pflege des nämlichen Kunst-

[1]) »Denkmäler der süddeutschen Malerei des früheren Mittelalters«, I. Theil, Leipzig, Hiersemann (1901).

zweiges neben manchen anderen ausdrücklich rühmend hervorgehoben.[2]) Nachrichten von Freising, Passau, Eichstätt, Benediktbeuren machen es sodann wahrscheinlich, dafs die Uebung, gröfsere Gotteshäuser mit Gemälden zu schmücken, im XI. Jahrh. die Regel war.[3])

In welchem Verhältnifs aber die monumentale Malkunst von damals zu ihrer Schwester, der Buchmalerei, in den bayerischen Gauen stand, ist aus Mangel an erhaltenen Denkmälern wohl schwer zu bestimmen. Mehr Vergleichsobjekte bieten sich im XII. Jahrh. dar. Für Regensburg und seine Umgebung waren schon länger bekannt die Malereien von Obermünster und Perschen. Mehr Beachtung fanden in den letzten Jahren wiederum die fragmentarischen Ueberbleibsel von solchen in der Magdalenen-Kapelle von St. Emmeram und die Bischofsbilder in der bischöflichen Burgkapelle von Donaustauf. So weit und so gut es möglich war, wurden wieder ans Tageslicht gezogen die bedeutenden Malereien der Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang zu Regensburg, des Mausoleums von Bischof Hartwich II (1155—1164). In unerwartet glänzender Weise feierten endlich in allerjüngster Zeit Auferstehung ornamental und figural gleich hervorragende Wandbilder der Klosterkirche von Prüfening, einer Stiftung des hl. Otto von Bamberg. Sie sind dazu berufen, unter die beachtetsten Kunstdenkmäler des XII. Jahrh. in Süddeutschland eingereiht zu werden und zugleich den ausübenden Künstlern einen ungeahnt reichen Formenschatz aus der ornamentalen Kunstsprache jener Epoche an die Hand zu geben.

Indes verfolgen die vorliegenden Zeilen nicht den Zweck, all den genannten Werken die ihnen zukommende Stellung in der Kunstgeschichte anzuweisen. Es will und kann einer zusammenfassenden, erschöpfenden kunstgeschichtlichen Bearbeitung derselben von berufener Seite nicht vorgegriffen werden. Dagegen möchte ich auf einen, dem gleichen Zeitraume angehörigen Gemäldecyklus von St. Emmeram aufmerksam machen, welcher die Antheilnahme dieses Klosters an der Kunstthätigkeit im XII. Jahrh. zu beleuchten geeignet ist. Was wir darüber wissen, gewinnt vielleicht dadurch an Interesse, dafs St. Emmeram auch im XII. Jahrh. wieder eine nicht untergeordnete Rolle und zwar in der monumentalen Malerei zugefallen war.[4]) Jener Cyklus schmückte die flache Holzdecke der Abteikirche.

Von den Bildertituli zu St. Emmeram wurden wiederholt mehr oder minder umfassende Aufzeichnungen gemacht. Die älteste, welche ich kenne, steht in einer Papierhandschrift des XV. Jahrh. im Besitze des Cisterzienser-Klosters Wilhelring bei Linz (Cod. VI, 3).[5]) Aufser einer Weiheinschrift und Legende in der Abtskapelle zu St. Emmeram bietet sie lediglich eine kurze Beschreibung und Abschrift der tituli der Plafondgemälde der Abteikirche. Der Text beginnt mit den Worten:

Subsequencia carmina in summitate ecclesie s. Emerammi Ratispone junctis figuris historias continentibus habentur.

Eine Sammlung derartiger Bildinschriften aus dem Jahre 1503 lag dem um 1740 schreibenden P. Jakob Passler vor. Er macht daraus in seiner *Hierosophia* (handschriftlich im Pfarrarchiv zu St. Emmeram) Mittheilungen.[6]) Neuerdings sammelte zahlreiche Inschriften von Kirche und Kloster P. Ambrosius Mayrhover im Jahre 1560, ehe er Abt zu St. Emmeram wurde.[6a]) Eine wortgetreue Abschrift hiervon stellte 1686 P. Cölestin Schwarzwalder her, bereicherte aber seinerseits das vorgefundene Material durch eigene Zuthaten. Diese Handschrift, welche jetzt der k. Staatsbibliothek zu München angehört (Cod. lat. 14970 [Em. 970]), beginnt mit der von Mayrhover übernommenen Ueberschrift:

Nonnullarum antiquitatum et picturarum

[2]) Hic (Eberhardus) cum adornasset domum dei laquearibus, picturis, campanis, libris, vitreis fenestris obdormivit in domino. Chron. mon Tegerns., Pez, Thes. anecd, t. III, III 516. Vgl. »Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern« München, Jos. Albert. 18. Lieferung (1900). S. 1498.

[3]) Sighart, »Gesch. d. bild. Künste im Königr. Bayern« 129.

[4]) Abt Rupert von Tegernsee (1155—1184) beruft einen Emmeramer, der später auch nach St. Pölten verlangt wird, um die Klosterkirche auszumalen. Die Nachweise s. b. von Hefner, Leistungen d. Benediktinerstifts Tegernsee für Wissensch. u. Kunst, Oberbayer. Archiv, München 1839, 1, 29.

[5]) Die Beschreibung der Handschrift s. in Xenia Bernardina. Wien, Hölder 1891, II, 1, 77.

[6]) S. namentl. S. 752. Doch betreffen dieselben die Plafondbilder nicht.

6a) Von Mayrhover stammt sicher auch eine 1862 entstandene Zusammenstellung der in St. Emmeram ruhenden Heiligen, der manche Inschriften einverleibt sind. Diese Arbeit Mayrhovers ist abschriftlich erhalten im ersten Theil der Papierhandschrift Nr. 688 s. XVI/XVII der Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen.

in monasterio S. Emmerami Ratisp. olim contentarum descriptiones a. 1560.

Dafs die in diesen Aufzeichnungen gemeinten Plafondmalereien im XII. Jahrh. entstanden sein mufsten, ergibt sich aus folgenden Erwägungen. Nachdem die Emmeramskirche in der Regierungszeit des Abtes Reginward (1049—1061) auf ihren jetzigen Grundplan gebracht worden war, hatte sie durch zwei grofse Brandkatastrophen zu leiden, welche eine Umgestaltung zwar nicht der ganzen Anlage, aber der inneren Ausstattung bedingten. Jene Katastrophen fallen in die Jahre 1166 und 1642. Die in der Zwischenzeit hergestellten Titelabschriften beziehen sich somit auf die damalige Form der Kirche. Sie berichten speziell über jene Deckenbilder, welche nach 1166 entstanden sind. Denn von einer Umgestaltung bis zum Jahre 1642 ist nirgendwo die Rede. Dafs 1166 die Decke der Kirche so schwer geschädigt wurde, dafs sie durch eine neue ersetzt werden mufste, darf als sicher angenommen werden. Eine Frage, die aber schwerlich in befriedigender Weise zu lösen ist, bleibt nur, ob und inwieweit die zerstörten älteren Malereien für die nach 1166 neuerstellten von mafsgebendem Einflusse blieben. Denn dafs ältere vorhanden gewesen waren, erhellt aus der Nachricht, dafs Kaiser Heinrich II. der Kirche ein Tabulat mit schönen Figuren gab.[7])

Wie dem immer sein mag, ein Zusammenhang mit der älteren Malweise der Emmeramer drängt sich unwillkürlich auf, wenn wir die Anlage und die dekorative Umrahmung der Deckenbilder im Auge behalten. Es ist der Zusammenhang mit der Buchmalerei, wie sie uns am entwickeltsten im Utakodex entgegentritt. Weder die restaurirten Bildwerke zu Prüfening, noch die Malereien in der Allerheiligenkapelle und im Karner zu Perschen machen diesen Eindruck. Die beiden letzteren stehen, was namentlich die Vorliebe für Arkadenstellungen und sonstige architektonische Umrahmungen anlangt, in näherer Fühlung mit den letzten Erzeugnissen der von Swarzenski beschriebenen Regensburger Schule aus der Zeit Heinrichs IV. Vergegenwärtigen wir uns dagegen, was die sogleich mitzutheilenden Beschreibungen der Emmeramer Plafondbilder besagen, so erscheinen uns die drei grofsen Felder der Flachdecke geradezu als ins Grofse übertragene Uebersetzungen von Bildblättern, jenes herrlichen Utakodex. Ganz das nämliche, was Swarzenski über das Verhältnis des Evangelienbuchs Heinrichs II. in der Vatikana zu den Darstellungen des Utakodex ausführt, trifft von unseren Deckenbildern zu. „Betrachten wir, so sagt er S. 124, das Allgemeine des bildlichen Typus, so erkennen wir sofort, dafs wir dieselbe eigenthümliche Bildform vor uns haben, die das Charakteristikum der Illustrationen des Utakodex ausmacht. Wir finden dasselbe dekorativ-ornamentale System ineinander geschobener Rahmenbildungen, die die Bildfläche in einzelne selbständige Flächen viereckiger oder kreisiger Grundform auflösen, welche die um die Hauptdarstellung im Mittelstück symmetrisch gruppirten Nebendarstellungen aufnehmen, und zwischen denen die Grundfläche mit Ornamenten belebt ist." Nehmen wir z. B. das Schema, in dem sich das grofse Rechteck des Plafonds über dem Schiff der Kirche präsentirt. Die Hauptdarstellung bildete ein Kreuz. Es war umgeben von einem „magnus quadrangularis circulus", einem Vierorte, wenn ich jenen Begriff recht interpretire, der seinerseits einen kleineren Kreis („spera, quae est in medio corporis crucis") einschlofs. An den Enden der vier Kreuzbalken standen Halbkreise, in den vier Ecken des Rechtecks wiederum kleinere Kreise mit bildlichen Darstellungen. Denken wir uns die vier Eckkreise mit dem Mittelstück, worüber allerdings unser auf das dekorative Beiwerk seiner Bilder weniger bedachter Berichterstatter schweigt, durch ein thatsächlich kaum mangelndes ornamentales Rahmenwerk verbunden, so haben wir ein Bildschema wie in den Evangelistenbildern des Utakodex (bei Swarzenski, Taf. 14 Nr. 33, Taf. 15 Nr. 34) oder mit geringen Modifikationen in der Kreuzdarstellung daselbst (Taf. 13 Nr. 30).

Regensburg. J. A. Endres.

[7]) Den Nachweis dafür s. in meiner Abhandlung: »Die neuentdeckte Konfessio des hl. Emmeram zu Regensburg«, Rgbg. 1895, 11. Neuerdings wäre an dem Tabulate gearbeitet worden um die Zeit der Anwesenheit Leos IX. zu Regenburg 1052. Eine aus St. Emmeram stammende Handschrift des XVIII. Jahrh. (jetzt Regensb. k. Kreisbibliothek Rat. ep. et cl. No. 346 berichtet (fol. 29) auf Grund älterer Aufschreibungen von dem genannten Papste: Ecclesiam item s. Emmerami nuper incendio vastatam cum crypta occidentali consecravit, tabulatum in ejusdem ecclesiae summitate suis sumptibus fieri jussit.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

IV.

Mit 9 Abbildungen.

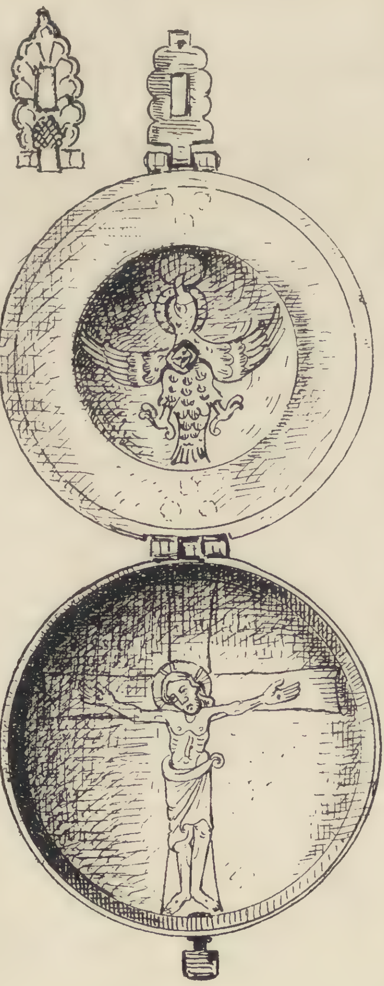
9. Spätromanische Hostienbüchse der Sammlung Clemens.

er Maler Wilhelm Clemens in München, ein geborener Rheinländer, hat seinen langjährigen Aufenthalt in der für Alterthümer-Sammler so verlockenden bayerischen Residenz und seine mannigfachen Reisen im In- und Auslande zur Gewinnung einer Kunstsammlung benutzt, die sich durch die Mannigfaltigkeit, Formschönheit, Zuverlässigkeit der Gegenstände in hohem Mafse auszeichnet, das Kunstschaffen des Mittelalters wie der Renaissance, auf dem kirchlichen wie auf dem profanen Gebiet, in Geweben und Stickereien, Holz- und Elfenbeinplastik, den verschiedenen Metallen und ihren Techniken vortrefflich illustrirt. Eine Auswahl von 250 Objekten, die den gröfsten Theil einer Koje in Anspruch nehmen, verleiht der kunsthistorischen Ausstellung einen besonderen Reiz, und gern mache ich von der mir gütigst gewährten Erlaubnifs Gebrauch, verschiedene Merkwürdigkeiten derselben zu veröffentlichen, zumal solche, bei denen kunstgeschichtliche und praktische, d. h. vorbildliche Rücksichten gleichmäfsig zur Geltung kommen.





Abb. 1—8. Spätromanische Hostienbüchse der Sammlung Clemens.



Zunächst handelt es sich um die Hostienbüchse (Ausstellungskat. Nr. 2583), welche hier, genau ihrer Gröfse entsprechend, in ihrer äufseren Erscheinung mit dem aufgerollten Mantel, wie in dem inneren Schmuck von Büchse und Deckel so genau wiedergegeben ist, dafs sie eingehender Beschreibung nicht bedarf. Das aus Rothkupfer gebildete Gefäfs ist innerlich wie äufserlich vergoldet, und kräftige Gravirungen haben den ungewöhnlichen Reichthum der Verzierungen bewirkt, welche dasselbe auszeichnen. Die Brustbilder der 12 Apostel in Medaillons, deren Zwickel auf schraffirtem Grunde unten von einer Art Palmette, oben von einem Dreiblatt ausgefüllt sind, verzieren, von der Majuskelinschrift *ego · sum · panis · vivus* etc. eingefafst, den Mantel der Büchse, deren Deckel eine buckelförmige Erhöhung hat, mit eingravirtem Siebenpafs und aufgenietheter vierlappiger Rosette. Den flachen Rand schmücken 14 Spiegelkreise auf Kreuzschraffur, unterbrochen durch zwei Ananasblätter für die Charnire, deren vorderem ein Renaissancehäkchen zum Verschlufs entspricht, auf der Zeichnung von einem anderen begleitet, welches die ursprüngliche Form wiedergeben soll. Die Deckelkuppel füllt eine mit ausgebreiteten Flügeln schwe-

bende Taube, deren Kopf von einem Nimbus umgeben ist, deren Schnabel eine runde Hostie fafst. Den Grund der Pyxis belebt ein gravirter Kruzifixus, der am Kreuze mit etwas sich erweiternden Balkenendigungen hängt, die Füfse nebeneinandergelegt, das lange Lendentuch auf der Seite geknotet.

Sämmtliche Verzierungen, die figuralen wie ornamentalen, mit Einschlufs der Schriftzüge, reden eine durchaus einheitliche, sehr bestimmte Sprache, mit der sie auf die erste Hälfte des XIII. Jahrh. ungefähr auf die Mitte desselben, hinweisen, da hier und da, namentlich in der Haarbildung bereits gothisirende Anklänge sich finden, wie sie um diese Zeit auch in Süddeutschland, der muthmafslichen Heimath dieses Gefäfses, schon in die Erscheinung treten. — Auch die Dimensionen desselben passen in diese Zeit, welche, wegen der Seltenheit der Kommunion, für die Ciborien, nicht blofs für die bei der Krankenprovision zu verwendenden, nur geringer Abmessungen bedurfte, denen aber das folgende Jahrhundert ein Ende bereitete, indem es für den Altargebrauch viel gröfsere Behälter einführte.

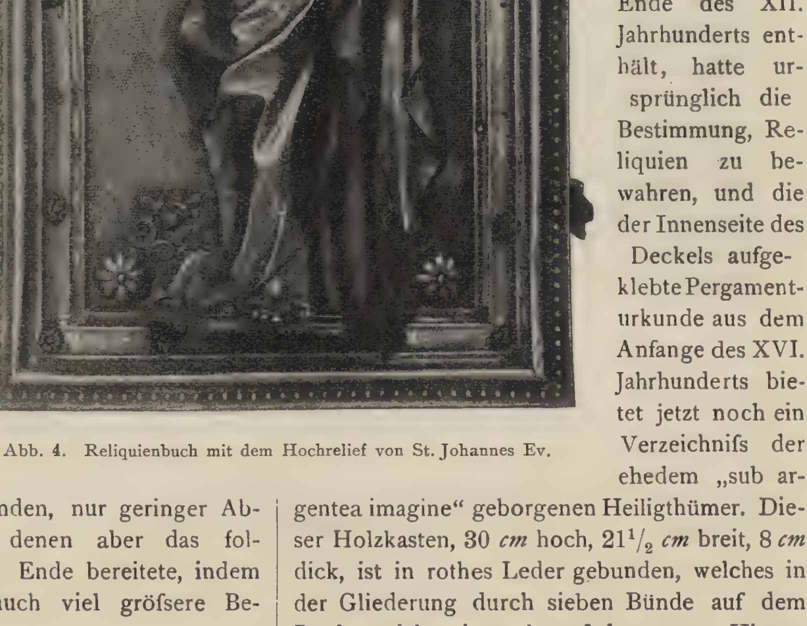


Abb. 4. Reliquienbuch mit dem Hochrelief von St. Johannes Ev.

Dafs unser Gefäfs diese Bestimmung hatte, geht aus der Umschrift und der Innenausstattung mit Sicherheit hervor, und bei der ungewöhnlichen Sinnigkeit und Schönheit derselben, dürfte es sich für die Nachahmung empfehlen, freilich nur als Krankenpyxis, für welche es an gefälligen, würdig ausgestatteten Mustern gebricht. In der Bursa, oder in einem Beutelchen getragen, würde die (in Silber auszuführende) Kopie dieses Gefäfses den öfters zu einfachen und nüchternen Apparat der Krankenprovision um ein musterhaftes Exemplar bereichern.

10. Reliquienbuch mit der spätgothischen silbergetriebenen Figur des hl. Johannes Ev. im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, im »Führer« durch dasselbe Bd. I, S. 184 kurz beschrieben, im Ausstellungskat. unter Nr. 2883.

Der ausgehöhlte Kasten von Eichenholz, der jetzt ein Evangeliar mit den vier Federzeichnungen der Evangelistenfiguren aus dem Ende des XII. Jahrhunderts enthält, hatte ursprünglich die Bestimmung, Reliquien zu bewahren, und die der Innenseite des Deckels aufgeklebte Pergamenturkunde aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts bietet jetzt noch ein Verzeichnifs der ehedem „sub argentea imagine“ geborgenen Heiligthümer. Dieser Holzkasten, 30 *cm* hoch, $21^{1}/_{2}$ *cm* breit, 8 *cm* dick, ist in rothes Leder gebunden, welches in der Gliederung durch sieben Bünde auf dem Rücken sich zeigt, wie auf der ganzen Hinterseite, welche durch Blinddruck rautenförmig eingetheilt, auf den Kreuzungsstellen mit eingeprefsten Rosetten, in der Mitte mit dem Lamm Gottes verziert ist, ganz im Sinne des spätgothischen Lederbandschmuckes.

Die Vorderseite ist ganz mit einer in Zickzackform streifenförmig auspunktirten Silber-

platte bedeckt, die von einem kräftig profilirten, aus rosettenverzierter Kehle und Wulst bestehendem Silberrahmen eingefafst ist, mit Perlstab auf der Höhe und Umschlag über die Schmalseiten des Holzdeckels. In die durch dieses Profil um 2 *cm* hinuntergeführte Vertiefung der Füllung, deren Eckschmuck je ein achttheiliger, vergoldeter Metallknopf mit Ranken und Blattausläufern bildet, ist die getriebene Hochrelieffigur des hl. Johannes Ev. gelegt, die auf einer aus dem Achteck flach konstruirten, niedrigen Konsole steht, über welche der rechte (nackte) Fufs eben hervorragt. Auf im Silber belassenen (daher oxydirten) Gewande ist der in der spätgothischen Periode so beliebte Wechsel von Silber und Gold nur in dem vergoldeten Saum vertreten, während das von der linken Hand gehaltene Kelchlein, mit seinem sechseckigen Fufs, Pastennodus und Drachen in der Kuppe, durch vollständige Vergoldung ausgezeichnet ist, wie in der Regel das Attribut der Heiligen. Die sorgsamst ziselirten üppigen Haare und der strahlenförmig reich gravirte Nimbus sind gleichfalls vergoldet. Hingegen sind der vorzüglich modellirte Kopf und die gegossenen, etwas spinnig geformten Hände mit Farbe bemalt, und zwar in röthlicher Karnation, durch welche jetzt der Silbergrund stellenweise zu schöner Wirkung hervorguckt. Die etwas kurz gehaltene Figur ist hohl, fast vollrund getrieben in knapper, aber lebendiger Bewegung; und von grofser Geschicklichkeit zeugt die den Metallcharakter überall wahrende Hammertechnik, namentlich auch die Art, wie der Mantelzipfel über den linken Arm herunterfällt, als Silberlappen aufgenagelt und der Figur hier einen harmonischen Abschlufs gebend, zugleich ihre für die Gesammtwirkung so wichtige Breitenentwicklung verstärkend. Befremdlich ist, dafs sich auf den Futterumschlägen keine Reste von Bemalung finden, denn gerade ihnen gönnte das farbenfreudige Mittelalter am liebsten die farbige Markirung, um Unter- und Obergewand desto kräftiger zu scheiden und die Monotonie der metallischen Wirkung, zumal beim Verzicht auf Vergoldung, nach Möglichkeit aufzuheben. Diese Betonung des Futters wurde mit Vorliebe bei den Marmor- und Elfenbeinfiguren angewandt, bei denen die Gewänder in der Regel nur mit Goldsaum, oder in seltenen Fällen, mit Streublumen spärlich verziert wurden. Auf das Metall übertragen begegnet sie in gefälliger Art bei der spätgothischen Agraffe des Berliner Kunstgewerbemuseums, welche im Ausstellungskatalog unter Nr. 222 verzeichnet, auf der letzten Seite dieses Heftes 223/224, abgebildet ist, während die ausschliefsliche Kolorirung der Fleischtheile sich an dem hochgothischen St. Simeonsreliquiar des Aachener Münsters (Nr. 201) findet, leider nur in der erneuerten lackigen Art, die als Warnungstafel gegen derartige Restaurirungen hier hervorgehoben sein mag. Bei Metallfiguren ohne natürlichen Glanz, also bei messinggegossenen, wurde wohl auch die vollständige Färbung beliebt, wie bei einem Hochrelief



Relief.



Rückseite.

Kufstäfelchen in St. Gereon zu Köln.

meiner Sammlung (Nr. 1888). Die Bemalung der Karnationspartien mag an die primitive Art metallischer Umkleidung angeknüpft haben, welche mit dünnem Gold- oder Silberblech eine holzgeschnitzte Figur umgab, dasselbe in die Tiefen hineintreibend und Kopf wie Hände in Holz belassend, um sie in Karnationston zu färben. Auch dafür bietet die Ausstellung ein Beispiel in der sitzenden Madonna (Nr. 537) des Münsterschen Domschatzes, die um 1300 zu datiren sein wird.

Die an dem Reliquienbuch erhaltenen beiden Silberschliefsen: oblonge Bänder mit gegossenen Eichenranken in gekörnter Drahteinfassung, sind sehr zierlich und gehören der Ursprungszeit des Deckels an, der um die Wende des XV. Jahrh. entstanden zu sein scheint in der Gegend, in der er verblieben ist.

11. Kufsttäfelchen mit Relief aus Bernsteinmilch in St. Gereon zu Köln.

Die hier zum ersten Male gebotene brauchbare Abbildung dieses interessanten silbervergoldeten Instrumentum pacis (Ausstellungskat. Nr. 485) zeigt den 11,25 *cm* hohen, 10 *cm* breiten, 3 *cm* tiefen Rahmen, das Füllungsrelief mit seiner Einfassung, die Rückseite mit ihrer Handhabe.



Rahmen vom Kufstäfelchen in St. Gereon zu Köln.

Dem Rahmen dient als Sockel ein mit durchbrochenem Maafswerk geschmückter Behälter, der vielleicht die Reliquien zu bergen hatte. Aus ihm entwickelt sich der ringsum glatte, oben abgerundete Bügel, dessen starke Hohlkehle eine gegossene, sorgsamst ciselirte Rosettenranke in vorzüglicher Wirkung füllt; zwei feine Perlstäbchen, welche eine dicke, aus Silber- und Golddrähten gewundene Kordel einfafsen, bilden den Uebergang zu der Bergkrystallscheibe, als dem Schutzmittel für:

das Relief, welches eine aus grün lasirtem Silberdraht gewundene, mit ebenfalls grün bemalten Blättern und rothlasirten Rosettchen besetzte Ranke umgibt als Ausstattung der vergoldeten Hohle. Das Grüppchen selbst, 5,7 *cm* hoch, 4,2 *cm* breit, stellt in reicher, höchst geschickter Komposition die Anbetung der drei Könige dar: St. Joseph knieet vor der leeren Krippe, über der Ochs und Esel, vor der sitzenden Gottesmutter, die das nackte Kind auf dem Schoofse trägt. Das linke Händchen desselben führt der knieende König in das von ihm gehaltene Gefäfs, nachdem er Szepter und Krone niedergelegt hat. Der zweite König legt stehend die Hand an seine Krone, während der Dritte mit dem Szepter paradirt. Eine Burg nebst Hirten, Schafen, Hund bildet rechts die Bekrönung, links Engel und Stern. In stilistischer Hinsicht herrscht hier keine vollkommene Einheit, insoweit Faltenwurf und Ausdruck im Allgemeinen auf den Schlufs des XVI. Jahrh. hinweisen, während die Kostümirung und Haltung des letzten der Drei-Könige der um ein halbes Jahrhundert älteren Stilrichtung folgen. — Hinsichtlich seines Materials hat das Grüppchen zu den verschiedensten Vermuthungen Veranlassung geboten, indem es bald als Palm- oder Buchsbaum, bald als Speckstein oder Thon, bald als Meerschaum angesprochen wurde, und bei der Museumsdirektoren-Konferenz zu Köln im Oktober 1900, der ich die Schatzkammer der St. Gereonskirche zeigte, kam es zu keinem Entscheid. Die nachträgliche Untersuchung, bei der auf der Rückseite ein Atom abgelöst und

verbrannt, einen momentanen Wohlgeruch erzeugte, ergab als ganz zweifellos, dafs es sich nur um Bernsteinmilch handelt, um jene undurchsichtige weifsliche Masse, deren harzige spröde Beschaffenheit den feinsten Schnitt und Ausdruck ermöglicht. Diese Eigenschaft hat sie, neben dem schon von den Römern zu Schmucksachen und figürlichen Darstellungen verarbeiteten, von dem Mittelalter seltener, von der Renaissance mit Vorliebe verwendeten durchsichtigen, mehr bräunlichen Bernstein, für kleines und feines Schnitzwerk empfohlen, aber zu häufiger Verwendung scheint die Bernsteinmilch doch nicht gelangt zu sein, wenigstens nicht im Mittelalter. Aus diesem ist mir sonst nur noch ein ganz kleines spätgothisches Relief begegnet mit der rohen Darstellung der Mutter Anna nebst Jesus und Maria (Selbdritt), welches sich auf der Kopfseite des St. Albinusschreins (Ausstellungskatal. Nr. 504) in Kastenfassung zwischen die bunten Steine gemischt findet.

Die Rückseite zeigt rechts und links von dem als Spruchband behandelten Henkel die eingravirten Wappenschildchen der Familien *LOEN* und *WVLFSKHEL*, darunter auf dem Sockel die eingegrabene Inschrift:

ANNA MARIA VON LOEN D. D.
ANNO 1643, DEN 25 IVNIVS.

Die beiden Familien erscheinen vor der Mitte des XVII. Jahrh. in Köln miteinander verbunden, und es legt sich die Vermuthung nahe, dafs dieselben kurz zuvor in den Besitz des Kleinods gelangt waren, welches sie als eine um ca. 150 Jahre ältere Kostbarkeit der Stiftskirche von St. Gereon vermachten.

12. Gestickte Aumonière des XIV. Jahrh. in Xanten.

Diese vor 11 Jahren im Xantener Dom entdeckte Almosen- bezw. Reliquientasche (vergl. diese Zeitschr. Bd. IV, Sp. 346), welche bald darauf in den »Kunstdenkmälern des Kreises Mörs«, S. 141, von Clemen kurz beschrieben wurde, im Ausstellungskatal. Nr. 744 mit wenigen Worten erwähnt wird, soll hier an der Hand einer Abbildung eine etwas eingehendere Besprechung erfahren.

Die Höhe beträgt 35 *cm*, die untere Breite 31 *cm*. Der Grund besteht in horizontal gespannten, durch spiralförmige Umwindung gewonnenen, sogen. cyprischen Goldfäden, welche durch weifsseidenen Ueberfangstich festgelegt, zugleich die quadratische Musterung bewirken. Ringsum läuft ein Börtchen, welches abwechselnd, d. h. zonenweise, roth bestickt und mit metallischen Goldfäden bedeckt ist, indem Glas-, Metall- und Lothperlen den Schmuck bilden; die mittlere Trennungsborte und die untere Abschlufsborte verzieren aufserdem aus Goldkördelchen gewundene, je durch farbigen Stein markirte Knöpfe. Auf diesem Grund und in diesem Rahmen sind unten in flacher Reliefstickerei zwei musizirende weibliche Figuren angebracht, von denen die eine halb kniet, die andere halb sitzt, oben in derselben Technik eine ebenfalls ein musikalisches Instrument haltende männliche Figur mit übereinandergeschlagenen Beinen. Die technische Behandlung ist überall dieselbe, indem über Werg der Modellirstich verwandt ist, theils in Zopf- oder Flechtmanier für die Karnationstheile und Untergewände, theils für die Mäntel in gespannten Seidenfäden, die je zu vier durch Ueberfangstich in dem sogen. Anlegeverfahren festgehalten sind. Darüber sind als Mantelschmuck durch Ueberfangstich Goldfäden zu Vierpässen und sie einfassenden Streifen zusammengelegt, welche merkwürdigerweise bei der männlichen und der geflügelten Figur nicht dem Faltenwurfe folgen, mithin den sonst so energisch erstrebten Modellircharakter zum Theil wieder aufheben. Aus Silberfäden ist der Dudelsack gebildet, den die geflügelte Figur in der Hand hält, aus Staniolpfeifen die Orgel, welche ihre Partnerin trägt, und auch an dem Instrument, welches von der oberen Figur gehalten wurde, scheint das leicht sich ablösende Staniol vorgeherrscht zu haben.

Die Zeichnung der Figuren ist sehr geschickt und flott, namentlich auch in dem Sinne, dafs durch die Bewegung, besonders aber durch die flottirenden Gewandzipfel der Hintergrund in malerischer Weise ausgefüllt ist, wie auch der grüne Seidengrund mit den aufgestickten Blümchen, also der Rasen zu Füfsen der Figuren, wesentlich zur Füllung und Belebung beiträgt. — Die Färbung ist gedämpft, indem mattes Gelb, Grün und Blau vorwiegen, letzteres vornehmlich für das Futter, und wenn auch das die Farben mildernde Alter zu der überaus harmonischen Stimmung beigetragen haben mag, so ist doch bei der verhältnifsmäfsig guten Erhaltung des Ganzen, eine wesentliche Veränderung kaum anzunehmen.

Hinsichtlich der Darstellung vermag ich keine nähere Aufklärung zu geben. Ob sie als einfache drôlerie zu betrachten, ob sie auf die Stelle eines Romans zurückzuführen ist? Für letzteres spricht die Vermuthung, da gerade im XIV. Jahrh., dessen Mitte unsere aumonière zu überweisen sein wird, die Uebertragung von Roman-Episoden auf das plastische Gebiet, namentlich des Elfenbeins, sehr beliebt war, zumal in Frankreich, wohin die Zeichnung unserer Tasche hinweist, wo auch diese aumonières besonders geschätzt gewesen zu sein scheinen; bestanden doch seit dem XIII. Jahrh. in Paris eigene Korporationen von „brodeuses d'aumonières", die durch den Zusatz: „sarrazinoises" als unter orientalischem Einflufs stehend, d. h. nach ihren Vorlagen arbeitend, bezeichnet werden.



Gestickte Aumonière des XIV. Jahrh. in Xanten.

Diese zumeist mit Ornamenten und Wappenschildchen, nicht selten aber auch mit galanten Szenen bestickten Taschen, welche die Damen am Gürtel zu tragen pflegten, um ihnen, namentlich auf dem Kirchwege, die Almosen zu entnehmen, haben sich nicht in grofser Anzahl erhalten, aber mehr in Frankreich als anderswo, und die dem XIII. wie XIV. Jahrh. geläufige Trapezform mit Abrundung knüpft an orientalische Vorbilder an. Drei derselben (abgeb. bei

de Farcy: »La Broderie« Tafel 26 und 55) befinden sich jetzt im Musée Cluny; zwei (abgeb. in dem I. Heft der »Publications de la Société de l'Art Ancien en Belgique« von Helbig) von Alters her in der Liebfrauenkirche zu Tongern. Auch in manchen anderen Kirchen, wie in der Liebfrauenkirche zu Maestricht (vergl. Reusens: »Eléments d'Archéologie chrétienne« Bd. II, S. 392 u. 393) haben sich solche gestickte Taschen und Beutel erhalten, sämmtlich als Reliquienhüllen, für welche sich die Taschenform besonders empfahl, daher auch bereits in der altchristlichen Zeit, sogar in metallischer Uebertragung eingeführt hatte, wie in dieser Zeitschr. Bd. I, Sp. 360 näher ausgeführt, auch in der kunsthistorischen Ausstellung an dem sogen. Reliquiar Wittekind's (Nr. 216) zu ersehen ist. Die freigetragene, zuerst aus Geweben, Leder usw. zusammengenähte Tasche, die aus dem bürgerlichen Gebrauch leicht in den religiösen und kirchlichen für die Zwecke der Reliquienbewahrung überging, hatte für das um den Hals als encolpium zu hängende Taschenreliquiar reichster metallischer Ausstattung den Weg gezeigt, sich aber auch selber durch das ganze Mittelalter behauptet als eigens dafür angefertigter Beutel. Wenn es sich aber darum handelte, ganz besonders geschätzten Heiligthümern eine kostbare Hülle zu verschaffen, mag manche vornehme Dame sich entschlossen haben, ihre aumonière, die nicht selten auch eitlen Zwecken diente, Gott zu weihen, obgleich, vielleicht aber auch, weil die Darstellung auf derselben einen gewissen Gegensatz bildete zum heiligen Dienst. Auf diesem Wege sind manche prächtige Erzeugnisse der profanen Nadelmalerei in die Schatzkammern der Kirchen gelangt und dadurch vor der Zerstörung bewahrt geblieben, der sie sonst anheimgefallen wären.

13. Silbervergoldete Agraffe von 1512 des Berliner Kunstgewerbemuseums.

Der in einem Vierpafs mit eingeschobenem Quadrat bestehende stark reliefirte Rahmen, 14 *cm* im Durchmesser, 1,9 *cm* dick, fafst eine Silberplatte ein als Hintergrund für das Grüppchen, welches nur mit den Oberkörpern vor denselben heraustritt. Auf der im Silber belassenen Bank sitzen nebeneinander Mutter Anna und Maria; das von dieser gehaltene ganz nackte Kind steht auf den Knieen beider. Das Kind ist durch Gufs hergestellt, die beiden anderen Figuren sind getrieben bis auf die Hände. Die Untergewänder sind vergoldet, wie Haare, Krone, Apfel; die Fleischtheile und Mäntel in Silber belassen, mit Ausnahme der Futterumschläge, die mit blauer Lackfarbe bestrichen sind auf schraffirtem Grund. Die Hohle des ganz vergoldeten Rahmens verzieren kleine Silberrosetten, deren Fruchtkern roth bemalt war, deren Blättchen noch Reste grünlicher Farbe zeigen. Die Pässe sind auf dem Silbergrund mit vergoldetem Rosettchen und Wappenschildchen ausgefüllt. — Das Spruchband der Rückseite, auf der die Silberzwingen hervortreten, hat die gravirte Inschrift: *Ex · pia · donacione · dn̄i · hinrici vorstenowe · huius · eccle · canonici · a · m · d · XII.*

Schnütgen.

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

IV. und V. Legende des h. Papstes Silvester I.

Silvester, ein Römer von Geburt, Sohn des Rufinus und der Justa, wurde in seiner Jugend vom Priester Cyrinus unterwiesen und eiferte diesem seinem Lehrer nach in Gelehrsamkeit und Gottseligkeit. Namentlich übte er die Gastfreundschaft und wurde so der Beherberger des Märtyrers Timotheus. Als er im dreifsigsten Lebensjahre stand, wurde er von Papst Marcellin zum Priester geweiht, und nach dem Tode des Papstes Melchiades als dessen Nachfolger auf Petri Stuhl erhoben, den er 21 Jahre hindurch (314—335) zierte. Er war der erste Papst unter der von Konstantin gewährten kirchlichen Freiheit. Unter ihm nahm das Christenthum einen gewaltigen Aufschwung. Auch die erste allgemeine Kirchenversammlung von Nicäa (325), zu der er zwei Legaten entsandte, fiel in seine glorreiche Regierungszeit. Diese, so fruchtbar an den mannigfaltigsten Ereignissen, bot der Legendenbildung ein dankbares Feld, und so ist Silvesters Leben von Sagen, zu denen auch die von der Taufe und dem Aussatze Konstantin's gehören, umwoben wie kein anderes Pontifikat. In diesen Silvester-Legenden ist Dichtung mit Wahrheit in unentwirrbarer Weise vermengt. Der Maler der zweiten und dritten Bilderreihe auf der Nordseite des Domchores hat sie, wie sie im alten Kölner Brevier in den Lektionen zum Feste des h. Silvesters (31. Dezember) sowie der h. Helena (18. August) enthalten sind, zum Vorwurfe seiner Darstellung genommen.

Silvester starb am 31. Dezember 335 und wurde im Coemeterium Priscillae an der via Salaria begraben. Ein Theil seines Hauptes kam, wie bereits gesagt, durch Irmgardis, die eine Verwandte des Papstes Stephan IX. (1057 bis 1058)[23]) war, in den Kölner Dom. Die äufserst kostbare Einfassung ist für diese Reliquie verhängnifsvoll geworden. Als vor einem Jahrhundert beim Anmarsch der Franzosen die Domschätze geflüchtet wurden, ist die Silvesterbüste mitsammt der Reliquie verschwunden und nicht mehr zum Vorschein gekommen. Wahrscheinlich wurde sie in Darmstadt eingeschmolzen. Die Wandmalereien, die den hochverehrten Heiligen verherrlichen, sind durch glückliche Fügungen erhalten geblieben. Sie scheinen von demselben Maler herzurühren, der die Petri-Gemälde ausgeführt hat. Die Darstellungen sind nämlich nicht so anmuthig, zart und lebendig, wie die des Marien-Lebens und die der hh. Drei Könige. Betrachten wir jedoch die einzelnen Gruppenbilder.

1. Silvester wird von Cyrinus erzogen.

Als Silvester noch ein Kind war, wurde er von seiner Mutter Justa, die Wittwe geworden, dem Priester Cyrinus zur Erziehung übergeben, dessen Leben und Sitten er derartig nachahmte, dafs er den höchsten Gipfel christlicher Vollkommenheit erreichte.[24]) So das alte Kölner Brevier.

Im Bilde sehen wir eine vornehme Matrone in langem, über die Erde wallenden Gewande und weifser Kopfhülle, einen Knaben, der ein leichtes, lichtblaues Röckchen mit Goldsaum trägt, einem Priester zuführen, der aus einer gothischen, von einem Dachreiter überragten Kirche hervortritt und den Knaben bei der Hand nimmt. Ueber der Matrone steht auf einem Spruchbande geschrieben: *Justa mat. sil.* und über dem Knaben in gleicher Weise *silvester.* Im schmalen Nebenfelde stehen zwei Frauen, jedenfalls Justa's Gefolge, die dem Vorgange zuschauen und ihn zum Gegenstand ihrer Unterhaltung machen.

Unter dem Bilde steht die Legende:

Mater cirino **dedit** filium sancte educandum
Donatum didicit **evange**liumque servandum.

Hinführt den Sohn zu Cyrinus die Mutter, auf dafs er erlerne
Wie den Donat so zu wandeln nach dem Evangelium gerne.

---

[23]) »Die h. Irmgardis von Aspel« (Kleinermanns, Köln, Stauff., 1900) S. 17.

[24]) a. a. O. »De scto Silvestro«, fol. 25.

Donatus Aelius, ein berühmter Grammatiker des IV. Jahrh., Lehrer des h. Hieronymus, ist hauptsächlich durch eine lateinische Elementar-Grammatik (Ars Donati) bekannt geworden, welche in den Schulen des Mittelalters fast ausschliefslich gebraucht wurde. „Donat" hiefs soviel als Elementarbuch irgend einer Wissenschaft. Der zweite Vers der Legende besagt mithin, dafs Cyrinus sowohl die wissenschaftliche Ausbildung, wie die religiöse Erziehung des Knaben zu leiten hatte.

2. Silvester übt Gastfreundschaft an Timotheus.

Als Silvester zum Jüngling herangewachsen war, übte er die Gastfreundschaft mit allem Fleifse. Jedoch hatte er keine irdischen Reichthümer zur Verfügung, sondern die Schätze seines guten Herzens waren seine Spenden. So kam es, dafs er den Timotheus, einen christlichen und gottseligen Mann, der von Antiochien gekommen und Christum öffentlich predigte, zur Zeit der Verfolgung in sein Haus aufnahm, was keiner der Christen gewagt hatte zu thun.

So das Kölner Brevier.[25])

Unser Bild zeigt im Hintergrunde ein mächtiges, rundes, burgähnliches Gebäude, dessen äufsere Mauer mit Zinnen gekrönt ist. In der Mitte der Plattform erhebt sich ein ebenfalls mit Zinnen und zudem mit Erkern flankirter und mit Schiefern gedeckter Thurm. Aus dem Burgthore ist der Jüngling Silvester herausgetreten. Mit der Linken gibt er einer armen Frau, die ein viel kürzeres Kleid trägt wie die Matrone des vorhergehenden Bildes, einige Aepfel. Hinter der Frau stehen zwei Männer mit staunender Geberde. Die Rechte reicht Silvester einem ältern, bärtigen Manne, der in der Linken einen Wanderstab hält. Ueber dem Wanderer steht im Fries der Burg der Name *tymotheus*. Der Name *silvester* war jedenfalls über dem Jünglinge angebracht, da er in den andern Bildern nirgends fehlt. Jedoch hat das Bild stark gelitten, sodafs keine Spur des Namens übrig geblieben ist.

Von den beiden Zeilen der Legende sind nur die Endsilben erhalten. Ich habe dieselbe in folgender Weise ergänzt:

Hospites recepit ut abram deum sabaoth
Quos pie refecit ut angelos in sodoma lot.

Herberge gab er den Fremden wie Abram dem Gotte Sabaoth,
Freundlich er ihnen bot Labsal, wie's Engeln in Sodoma gab Lot.

3. Predigt und Martertod des h. Timotheus.

Silvester freute sich, den Timotheus in sein Haus aufgenommen zu haben und suchte durch Belobung und Empfehlung sein Wirken und Predigen zu fördern. Als dieser ein Jahr und drei Monate hindurch des Predigtamtes gewaltet hatte, und viele von den Heiden sich bekehrten, wurde er vom heidnischen Volke festgenommen, dem Stadtpräfekten Tarquinius überliefert, von diesem gefoltert, in den Kerker geworfen und schliefslich, da er sich weigerte, den Götzen zu opfern, zum Tode verurtheilt und mit gemeinen Mördern enthauptet.

So unser Brevier.[26])

In unserm Bilde ist obige Erzählung in drei Szenen zur Darstellung gebracht. Im Vordergrunde, rechts vom Beschauer, steht Timotheus in gefällig drapirtem Mantel und predigt. Lehrend erhebt er die Rechte, in der Linken hält er ein Buch. Vor ihm sehen wir eine aus fünf Personen beiderlei Geschlechtes bestehende Gruppe von Zuhörern, von denen die vordern knieen, die andern stehen. Im Hintergrunde sehen wir abermals ganz denselben Timotheus mit seinem Buche in der Linken, aber in eifrigem Gespräche begriffen mit seinem Gastgeber und Freunde Silvester, der so eifrigen Antheil nimmt an seinem apostolischen Wirken. Im Vordergrunde links schauen wir ein drittes Mal den Timotheus, jedoch knieend und mit zum Gebet erhobenen und gefalteten Händen, wie er den Todesstreich von dem neben ihm mit erhobenem Schwerte stehenden Henker erwartet. Das Haupt des Timotheus ist jedesmal vom Heiligenschein umstrahlt, das erste Mal steht über ihm der vollausgeschriebene Name *tymotheus*, die beiden andern Male die Abkürzung *tymo*, woraus Ernst Weyden einen Jünger des Timotheus Namens symo gemacht hat. Ueber Silvester steht die Abkürzung *sil.*

Der Märtyrer Timotheus ist übrigens keine legendarische Persönlichkeit. Sein Todestag wird von der gesammten Kirche von jeher am 22. August begangen. Er wurde bestattet neben dem Apostel Paulus an der Strafse, die nach Ostia führt, wo er noch heute ruht.

[25]) a. a. O. fol. 25.

[26]) a. a. O. fol. 25.

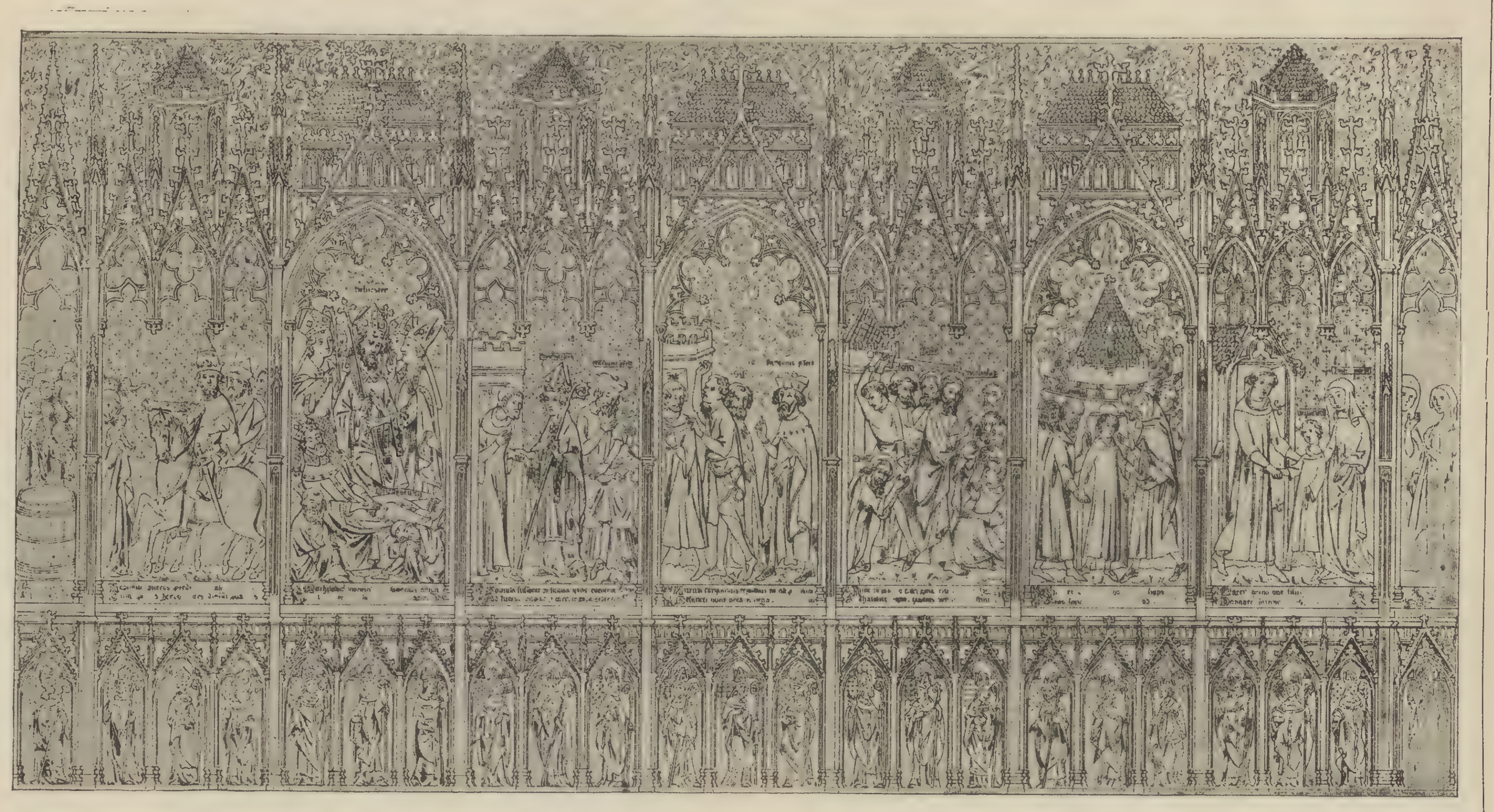


Abb. 4. Legende des h. Papstes Silvester I.

Die arg mitgenommene Legende dürfte folgendermafsen lauten:

Libere tymotheum fidei preconem recepit
Hic per prefectum martirii palmam accepit.
Furchtlos nahm er Timotheus auf am gastlichen Heerde,
Der vom Präfekten gemartert gar bald verliefs diese Erde.

4. Silvesters Gefangennehmung.

Tarquinius vermeinend, Timotheus müsse im Besitze von Geldern gewesen sein, liefs den Silvester verhaften und sprach zu ihm: „Wenn du mir nicht die gesammte Baarschaft jenes verruchten Timotheus herausgibst, so lasse ich dich auf die Folter spannen.“ Als er aber durch das Vernehmen vieler Zeugen zur Einsicht gekommen, dafs Timotheus kein Geld gehabt, machte er dem Silvester das Bekenntnifs der christlichen Religion zum Vorwurf und bedrohte ihn mit grausamen Qualen, wofern er nicht den Göttern opfere. Silvester indessen wies sein Ansinnen zurück. Da ergrimmte Tarquinius und gab Befehl, den Silvester in den Kerker zu werfen, indem er hinzufügte: „In der nächsten Sitzung bringe ich dich zum Abfall.“ Silvester erwiderte: „Thor! in dieser Nacht wird deine Seele dir abgefordert werden.“ Unterdessen wurde Silvester in den Kerker geführt.

Soweit die im Bilde dargestellte Erzählung des Breviers.[27])

Die Darstellung besteht aus zwei Gruppen. Rechts vom Beschauer steht ein Mann, gekleidet wie ein Kurfürst. Den Handschuh der rechten Hand hat er ausgezogen und hält ihn in der Linken, über ihm steht sein Name *tarquinius prefectus.* Drohend erhebt er die Rechte gegen den vor ihm stehenden Silvester. Links wird Silvester, der sich umdreht und etwas zu sagen scheint, von einem Schergen, der die rechte Faust zum Schlage erhebt, in ein zinnengekröntes Gefängnifs gestofsen. Ueber dem Haupte Silvesters steht beidemale die Abkürzung *sil.*

Die Legende gibt den Hauptgrund der Verhaftung an:

Aurum tarquinius reputat non esse perdendum
Defuncti illius pretium **is** negat querendum.
Tarquinius vermeint, es könne das Gold ihm entschwinden;
Doch sagt Silvester, es seien vom Todten nicht Schätze zu finden.

5. Silvesters Befreiung aus dem Kerker.

Wie nun Silvester im Kerker betete und Tarquinius bei Tische (syma) sass und speiste, offenbarte sich Gottes Strafgericht. Eine Fischgräte blieb dem Tarquinius im Schlunde stecken und konnte weder durch die Kunst der Aerzte noch durch die Beschwörungen der Zauberer weggebracht werden. Unter grofsen Schmerzen starb er um Mitternacht.

Bisher führte uns die im Jahre 1521 gedruckte Ausgabe des Kölner Breviers. Diese setzt beim Tode des Tarquinius ab in der vita silvestri. Die Legende in den handschriftlichen ältern liturgischen Büchern ist jedoch ausgedehnter. Aus dem Codex 164c des Archivs der Stadt Köln füge ich die Ergänzung bei, welche besagt, dafs Tarquinius, nachdem er um Mitternacht gestorben war, zu Grabe getragen, Silvester aber unter grofsem Jubel aus dem Kerker befreit wurde.

Die beiden Begebenheiten, des Tarquinius Ende und Silvesters Befreiung, sind in unserm Bilde dargestellt. Rechts vom Beschauer steht ein prächtig gedeckter Tisch, auf dem sich einige goldene Gefäfse und eine Schüssel mit einem Fische befinden. Im Brevier heifst es, Tarquinius habe in „syma“ gespeist, in der unter unserem Bilde stehenden Legende heifst es, er habe „in simma“ Fische gegessen. Unter simma oder syma haben wir einen Speisetisch zu verstehen, der die Gestalt eines sigma C, oder, wie wir sagen würden, eines Hufeisens hatte.

Hinter diesem Speisetische steht Tarquinius, den Kurhut auf dem Haupte, die Rechte auf die Brust drückend, die Linke auf den Tisch gestützt. Sein Gesicht zeigt den Ausdruck des Würgens. Links neben ihm steht ein Diener, der bestürzt die Hände zusammenschlägt. Ueber dem sich Würgenden steht *tarquinius prefect.*

Links vom Beschauer im Bilde kommt Silvester aus dem Kerker. Ein Kirchenfürst, in Mitra und Chormantel, in der Linken einen Bischofsstab haltend, steht vor Silvester und nimmt ihn bei der Rechten. Ueber dieser Bischofsgestalt steht der Name *melchisedech.* Der Papst Melchiades (310—314) ist gemeint. Ueber dem Befreiten steht die Abkürzung *sil.*

Die Legende gibt die vollständige Deutung des Bildes:

Spinula suffocat in simma pisces **edentem**
Ad lucem **evocat** in carcere **papa** sedentem.
Eine Fischgräte bringt ihn zum Versticken, als safs er beim Essen,
Gleich holt der Papst den Silvester heraus, der im Kerker gesessen.

[27]) A. a. O. fol. 25 v.

6. Silvester wird Papst.

Silvester war wegen seiner einnehmenden körperlichen Erscheinung sowohl wie wegen seiner trefflichen Eigenschaften des Geistes und Herzens bei Christen und Heiden beliebt. Als nun der römische Bischof Melchiades starb, wurde Silvester trotz seines Sträubens zum Papste erwählt. So die Silvesterlegende:

Im Vordergrunde sehen wir die Leiche des Papstes Melchiades — *melchisedech* steht wieder bei ihm geschrieben — im Bischofsornat, ohne Stab jedoch, auf einem niedrigen Paradebette liegen mit über Kreuz gelegten Händen. Zu Häupten und Füfsen der Leiche kauern zwei in Mäntel gehüllte Gestalten, in der Rechten einen Rosenkranz haltend. Sie sollen Todtenwache halten, sind aber offenbar eingeschlafen. Es sind wohl zwei der zwölf Schreibrüder (fratres lugentes), von Sanct Lupus dargestellt, denen es oblag, beim Ableben des Kölner Erzbischofs die Todtenwache zu halten, wefshalb sie auch am Grabmal des Erzbischofs Engelbert von der Mark, gegenüber dem Sakristei-Eingang des Kölner Domes, als Standfiguren erscheinen. Als Wehklagende (lugentes) sind sie in schwarz-graue Gewänder gehüllt.

Hinter dem Paradebette des Melchiades ist Silvester dargestellt, sitzend, im Bischofsornat, umgeben von drei andern Bischöfen, die ihm anscheinend die Bischofsweihe ertheilen. Silvester trägt eine Kasel, die andern hingegen haben Chormäntel. Zwei der andern tragen gewöhnliche Bischofsstäbe, einer aber gibt dem Silvester ein Kreuz auf langem Schafte, ein pedum rectum, in die Rechte. Die Linke hat Silvester auf die Brust gelegt. Die den Silvester umgebenden Bischöfe haben die drei ersten Finger der rechten Hand erhoben, schauen auf Silvester hin und scheinen etwas zu sagen. — Sie segnen ihn. Ueber dem Papst steht der voll ausgeschriebene Name *silvester.* Osterwald hat irrthümlich vier Bischöfe in der Umgebung Silvesters gezeichnet. Bei näherem Zusehen ergibt sich jedoch, dafs dasjenige, was Osterwald für Konturen eines vierten Gesichtes gehalten, nur Flecken des Hintergrundes sind.

Die sehr verstümmelte Legende habe ich in folgender Weise zu ergänzen versucht:

Melchisedech mortuo dant sacri ecclesiarum
Silvestrum iam suo successorem deo carum.
Als Melchisedech kam nach heiligem Leben zum Sterben,
Wurde Silvester geweiht zu seines Hirtenstabs Erben.

7. Konstantin's Ritt zum Blutbade.

Als Konstantin begann die Christen zu verfolgen, verliefs Silvester die Stadt und nahm mit seinen Klerikern seinen Aufenthalt an einem Berge. Konstantin aber wurde vom Aussatz befallen, und sollte nach dem Rathe der Götzenpriester von diesem Uebel Heilung finden in einem vom Blute junger Knäblein hergerichteten Bade. Als aber Konstantin sich zu diesem Blutbade hinbegab, kamen ihm die Mütter dieser Knäblein entgegen mit aufgelösten Haaren und erfüllten die Luft mit ihrem Jammern und Wehklagen. Zu Thränen gerührt machte Konstantin halt und sprach zu seinen Begleitern und zu allem umstehenden Volke: „Höret mich! Die Milde ist die Quelle des Ansehens des römischen Reiches. Nach römischem Recht mufs sterben der Soldat, der im Kriege ein Kind tödtet. Besser ist es, das Leben der Unschuldigen zu schonen und zu sterben, als durch Vergiefsung ihres Blutes sich das Leben mit Grausamkeit zu wahren.“ Und er liefs alsbald den Müttern ihre Kinder zurückgeben und entliefs sie mit reichlichen Geschenken nach Hause.

Das ist in Kürze der Inhalt der Legende.

Auf einfach gezäumtem Pferde erschauen wir im Bilde den Kaiser mit einem Diadem, wie wir es bei Nero gesehen. Ueber ihm steht der Name *constantinus.* Mit der Rechten fafst er die Zügel, die Linke hält er in die Seite gestemmt. Er trägt ein langes Schwert an der Linken und hat ein berittenes Gefolge, unter welchem sich Männer mit spitzer Kopfbedekung, wohl Götzenpriester, befinden. Vor dem Kaiser steht eine sich in die schmale Nebennische fortsetzende Gruppe von elf betrübt aussehenden Frauen, die nackte Knäblein in den Armen halten. Neben den Frauen, im Vordergrunde des schmalen Seitenfeldes steht eine Tonne zum Auffangen des Blutes. Konstantin wendet sich ergriffen ab vom Anblicke der wehklagenden Mütter und ihrer nackten Kinder und scheint zu seinem Gefolge zu reden. Die fast ganz zerstörte Legende mag lauten wie folgt:

Requirens pueros pergit ad matres desolatas
Cum pueris heros matres dimittit donatas.
Suchend das Blut junger Knaben den Ritt zu den Müttern er lenket,
Edel entläfst er die Knaben und auch ihre Mütter beschenket.

Köln. Arnold Steffens.

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg.

II.

Die Deckengemälde von St. Emmeram vertheilten sich auf drei in sich abgeschlossene Cyklen in der Weise, dafs je ein Cyklus das Rechteck über dem Chor, dem Mittelschiff und dem westlichen Querschiff der Kirche ausfüllte.

Wenn wir an den Schöpfungen der Regensburger Buchmalerei zur Zeit ihrer höchsten Blüthe die Einheitlichkeit, Tiefe und Kraft der dargestellten Gedanken zu bewundern Gelegenheit haben,[8]) so trifft das Gleiche auch von unseren Deckenbildern zu. Die drei Bilderkreise reihen sich derart aneinander, dafs sie ein einheitlicher Gedanke deutlich miteinander verbindet.

Es ist der Gedanke der Erlösung der Menschheit, welche in ihrem weltgeschichtlichen Verlaufe zur Darstellung gelangt, und darum die Weltgeschichte selbst, wie sie das christliche Mittelalter in grofsen Zügen dachte. Die Gedankenfolge geht von Westen nach Osten. Im Nordwesten befindet sich nämlich der Eingang der Kirche. So konnte der in die Kirche Eintretende das grofse Drama vom Westchor beginnend und gegen den Chor fortschreitend in seiner ganzen Entwicklung verfolgen. Im Westschiffe befand er sich gleichsam in der Vorhalle zum Christenthum. Er schaute dessen Vorbereitung in der heidnischen Vorzeit. Das Schiff der Kirche erzählte ihm von der Thatsache der Erlösung, deren Werk in Christenthum und Kirche fortbesteht. Aus dem Chore winkte ihm die Vollendung des Erlösungswerks in der „curia pacis", dem himmlischen Jerusalem, entgegen.

Doch lassen wir nunmehr unseren Berichterstatter zu Wort kommen über die Bilder und ihre erklärenden Texte, welche er im XV. Jahrh. noch im westlichen Querschiff der Kirche oder, wie sich die Emmeramer mit Vorliebe ausdrückten, im Dionysiuschore, schaute:

In Summitate chori s. Dionysij habetur visio Danielis de Quatuor regnis fortissimis danielis VII. videlicet.

de regno Chaldeorum, persarum et medorum, Grecorum et Romanorum. Primum regnum Chaldeorum signatur per leenam cui insidet Nabuchodonosor de quo hy habentur versus

Signas ecce lea babilonis magna trophea
Sed quid nobilitas quam non vult diua potestas.

De secundo videlicet regno Persarum et Medorum, quod signatur per vrsum cui insidet Cirus Rex persarum et medorum habetur hoc distichon

Ursa rapax et dente minax te persida pugnax
Datque medum signisque ferum titulisque superbum.

De tercio regno videlicet grecorum signato per pardum cui insidet Alexander magnus Macedo ibidem leguntur hec bina carmina

Dat celer excursus pardi Macedo tibi cursus
Et regni laceras grecorum monstrat habenas

(Fol. 52b). De quarto Regno videlicet Romanorum Quod erit Vltimum ex quo orietur Regnum antichristi signatum per bestiam terribilem et mirabilem habentem X cornua e quorum medio aliud paruum cornu oritur cui insidet Julius primus Rex seu cesar Romanorum. Hec habentur

Bestia bellatrix te Roma notat dominatrix
Et cornu grande te rex in fine nephande.

In maiori rota sive Spera inter Quatuor minores Vbi habetur figura eius quem vir desideriorum appellat plenum dierum qui sedet vestimentaque eius candida vt nix etc. ut danielis VII. Hec duo carmina habentur

Qui regit eterno complectens omnia giro
Sceptris esse quidem dat et omnibus aufferet idem.[9])

Hier war also die Vision Daniels (Kapitel 7) von den vier aus dem Meere aufsteigenden Thieren zur Darstellung gebracht. Diese Vision Daniels und eine andere, welche dem König Nabuchodonosor zu Theil ward und die sich auf eine grofse Bildsäule mit einem Kopfe aus Gold, mit Brust und Armen aus Silber, Bauch und Hüften aus Erz, Schenkeln aus Eisen und Füfsen aus Eisen und Thon bezog (Daniel 2), hatten den gröfsten Einflufs auf die christliche Geschichtsauffassung und Geschichtseintheilung bis in die neuere Zeit herein. „Mit wenigen

[8]) Vgl. Swarzenski 106 ff.

[9]) Diesen Theil der Tituli veröffentlichte ich bereits im Jahrg. 1900, S. 565 ff. dieser Zeitschrift. Ich wiederhole ihn lediglich der Bequemlichkeit und Vollständigkeit halber.

verschwindenden Ausnahmen haben alle älteren Exegeten diese beiden Visionen auf die grofsen Weltmonarchien des chaldäisch-babylonischen, medo-persischen, griechisch-macedonischen und römischen Reichs gedeutet".[10]) Die christliche Kunst bevorzugte für ihre Zwecke besonders die erstgenannte der beiden Visionen. Auch im Malerbuche vom Berge Athos findet sich das Schema für die Darstellung derselben angegeben, welchem das Mittelalter folgte.[11]) Auf unserem Cyklus von St. Emmeram entspricht die Darstellung in ihrer Anordnung ganz dem Schema, welches wir in der Buchmalerei des Klosters antreffen und für welches bereits das kurzweg als Codex aureus bezeichnete Evangelienbuch vom Jahre 870, das durch Kaiser Arnulph nach St. Emmeram gekommen war, den Ton angegeben hatte: ein gröfserer Kreis (major rota) mit dem idealen Centrum in der Mitte, vier kleinere Kreise mit den Nebendarstellungen um den mittleren gruppirt. Ganz die gleiche Anordnung kehrt im Chor der Kirche wieder, nur mit dem Unterschiede, dafs dort ein gröfserer mittlerer Kreis (magna rota, spera) einen kleineren (interior spera) umschliefst.

Der allgemeine Gedanke, dem die Deckendarstellung über dem westlichen Querschiff das Wort redet, ist ein historisch-politischer: Die Weltgeschichte entwickelt sich in einer Abfolge grofser weltbeherrschender Reiche, und der Ewige (plenus dierum) ist es, der Allbeherrschende, welcher den einzelnen Reichen ihre Zeit, Anfang und Ende, bestimmt.

Auf die Beschreibung der Darstellungen in der Höhe des westlichen Querschiffs läfst der Wilheringer Kodex unmittelbar die kurze Schilderung mit den zugehörigen Tituli einer anderen Bilderreihe folgen. Der Text lautet:

Carmina vicena heroica decem sperarum inter chorum s. Dionisij et corpus ecclesie semper bina unam speram concernencia:

(1) Parturicio bte. virginis qua peperit Christum:

Semicincia germine florida fructificauit
Virgo puerpera dum noua gaudia progeneravit

(2) Porrigit virgo gloriosa puerum deo omnipotenti Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius

Virginis vt natum rapiat draco pandit hiatum
Excipit ad matrem fuga patris regia prolem

(3) Tres venerunt ad abraham qm̄ immolavit hedum

Porta patet que clausa manet loca principe gaudent
Spesque fides amor immense sunt munia mense

(4) Torcular Christi

Solus et illesus calcans torcular Hiesus
Pellicani more renouat saluatque cruore

(5) Christus summus pontifex intrat sancta sanctorum

Sponte minor matre non sponte minor modo patre
Interius veli subit ordine pontificali

(6) Crucifixus

Et deus est et homo pendens quē signat ymago
Esse deos diuina reos hec prestat imago

(7) Baptismus Christi in Jordane

Cerne deus natus vt homo fit fonte renatus
Quem pater in nube testatur spiritus atque

(8) Educcio filiorum Israel per moysen ab egipto

Sanguis et vnda beat facinus quos inquinat ore
Flumine purgauit quos agnus sanguine lauit

(9) Piscacio Saluatoris de leuiathan

Piscatore deo leuiathan captus ab hamo
Reddit aduncatus raptum rapto spoliatus

(10) Suppeditacio mortis Caiphe et Pilatj sub pedibus Christi eterni pontificis et sacerdotis

Mors hostes triti calcantur sub pede Christi
Sordidat hunc vestis togat infula pontificalis.

Wir haben es hier also mit zehn Darstellungen in zehn verschiedenen Kreisen zu thun, welche von je zwei Verszeilen begleitet waren. Die örtliche Bestimmung „inter chorum s. Dionysii et corpus ecclesie" findet ihre prägnanteste Erklärung in der Annahme, dafs die Bilder die Laibung des weitgespannten Bogens zierten, welcher das westliche Querschiff von dem Mittelschiffe trennt. Damit stimmt auch die Angabe der Münchner Handschrift überein, welche die Bilder als „in ecclesia inferius per transversum ab aquilone

---

[10]) Hipler »Die christliche Geschichtsauffassung« Cöln, 1884, 5. Vgl. über den gleichen Gegenstand auch O. Lorenz »Die Geschichtswissenschaft in ihren Hauptrichtungen und Aufgaben« (Berlin 1886), 228 ff.

[11]) Vgl. G. Jacob Die vier reitenden Könige in der Façade des Regensburger Domes, »Zeitschr. f. christl. Kunst« (1900), 120.

ad meridiem“ hinlaufend bezeichnet. Es waren keine Deckenbilder, sie befanden sich weiter unten (inferius). Selbstverständlich waren sie nicht wie die anderen auf Holz, sondern auf die Mauer aufgetragen.

Aller Wahrscheinlichkeit nach führt unser Berichterstatter die Darstellungen in der Ordnung auf, wie er sie in Wirklichkeit antraf.[12]) Wenn diese auch nicht nach einem streng zeitlichen Gesichtspunkt aneinander gereiht sind, da sich geschichtliche, typische und symbolische Motive vermengen, so entbehren sie doch nicht aller Ordnung und Korrespondenz. Die erste und letzte Darstellung der Reihe (1 und 10) übernehmen die ideelle Vermittlung mit dem vorausgehenden Cyklus, den vier Weltreichen, und dem folgenden, der Zeit der Herrschaft des Kreuzes Christi und der Kirche, welchen wir im Mittelschiff der Kirche antreffen werden. Denn die Geburt Christi (1) fällt in die Periode des letzten, des römischen Weltreichs. Und Kaiphas und Pilatus unter den Füfsen des ewigen Hohepriesters bezeichnen in origineller Weise den Abschlufs der alten Zeit, des Judenthums und Heidenthums. Die in der Mitte liegenden Gemälde reihen sich um den Gedanken der Erlösung, so jene beiden im Bogenscheitel mit Christus dem gekreuzigten Gottmenschen (6) und dem in's Allerheiligste eintretenden Hohepriester (5). Die Theilnahme der Gottesmutter an dem Erlösungswerke wird hervorgehoben durch die Darbringung ihres Kindes an Gott Vater (2). In deutlicher Korrespondenz zu diesem Bilde, wo Maria dem höllischen Drachen gegenübersteht (vergl. Apok. 12), befindet sich jenes andere mit Christus, der dem Leviathan (Ezech. 27, Job 40) seine Beute entreifst (9). Die zwei noch übrigen Darstellungen auf jeder Seite beziehen sich auf die neutestamentlichen Sakramente des Altars und der Taufe (Christus in der Kelter und Taufe im Jordan, 4 und 7). Neben dem Vorwurf aus dem neuen Testamente ist jedesmal, und zwar in symmetrischer Anordnung, der alttestamentliche Typus aufgeführt (Mahl Abrahams)[13]) und Durchgang durch das rothe Meer, 3 und 8). Dieser Cyklus entbehrt ikonographisch nicht des Interesses. Eigenartig erscheint namentlich die Darstellung (10), welche den Sieg Christi über Judenthum und Heidenthum feiert. Sie scheint in den späteren mittelalterlichen Bilderkreis nicht übergegangen zu sein. Dagegen lassen sich die übrigen Darstellungen, sowohl im XII. Jahrh. als später nachweisen. So fand beispielsweise die Vision von dem apokalyptischen Weibe (2), welche bald auf Maria, bald auf die Kirche, bald auf beide zumal bezogen wird, im Hortus deliciarum der kunst- und liederreichen Herrad von Landsberg ihre Stelle.[14]) Ebenda treffen wir die nicht seltene Darstellung Christi in der Kelter[15]), wie namentlich auch das merkwürdige Bild, „wo die Gottheit eine Angel, oberhalb aus dem Kreuze Christi gebildet, in den Rachen Leviathans wirft, und daran die Köpfe der Patriarchen und Propheten, an der Leine hangend, hervorzieht“.[16]) Letztere Darstellung wirkte zu drastisch, um nicht nach Jahrhunderten noch ihre Anziehungskraft beim Volke zu bewahren, wie der köstliche Kreuzgang der Brixener Domkirche lehrt.[17]) In einer anderen, nicht monumentalen, Biblia pauperum treffen wir ebenfalls die Zusammenstellung der Taufe Christi und des Auszugs der Israeliten an.[18])

Regensburg. J. A. Endres.

[12]) In der Münchener Handschrift fehlt der Hinweis auf den Gegenstand der einzelnen Bilder. Es sind lediglich die einzelnen Doppelverse aneinander gereiht und zwar in der folgenden Ordnung, zu deren Kennzeichnung ich dem Wilheringer Bericht die Zahlen in Klammern beifügte: 5, 9, 7, 8, 6 10, 1, 2, 3, 4.

[13]) »Ueber die typische Bedeutung des Mahles Abrahams« s. Beispiele bei Barbier de Montault »Traité d'iconographie chrét.«, Paris 1890, II, 54, 94, 168.

[14]) Engelhardt, »Herrad von Landsberg und ihr Werk: Hortus deliciarum (Stuttgart und Tübingen 1881) 54. Für das künstlerische Zusammenfliessen der Vorstellungen von Maria und Ecclesia liefert neuerdings ein Deckenbild von Prüfening aus dem XII. Jahrh. einen interessanten Beleg, wo der Titulus auf Maria, die Attribute (Fahne und Diskus) auf die Kirche weisen.

[15]) Eine ähnliche Darstellung im Hortus delic. s. b. Engelhardt 48

[16]) Engelhardt 35.

[17]) Semper, »Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges« (Innsbruck 1887) 11. Die hier zitirte Stelle von Rupert von Deutz (De div. off. I, 19) hat mit der Darstellung des Leviathan nichts zu thun. — Walchegger »Der Kreuzgang am Dom zu Brixen« (Brixen 1895) 37. Bei Laib und Schwarz, Biblia pauperum (Würzburg 1892) (2) Tab. 12 findet sich die auf den Leviathan bezügliche Stelle aus Job (40, 20) und zwar bei den Inschriften der Kreuzigung Christi, eine entsprechende Darstellung fehlt jedoch.

[18]) Laib und Schwarz, Tab. 5.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

V.

(Mit 4 Abbildungen.)

14. Die romanische Holzthüre von St. Maria im Kapitol zu Köln.



nter den Gipsabgüssen hervorragender Skulpturdenkmale aus Rheinland und Westfalen in der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung verdient die Portalsthür von St. Maria im Kapitol zu Köln eine eingehende Besprechung. In Köln gehen die meisten Besucher der Kirche achtungslos an einem der ältesten Bildwerke vorüber; nur die Kenner wissen es zu schätzen, können aber wegen mangelhafter Beleuchtung nur weniges genauer sehen. In Düsseldorf ist zum ersten Male Gelegenheit geboten, die Schönheit und archäologische Bedeutung des Werkes zu würdigen.

Die Thüre, welche der Ausstellungs-Katalog Nr. 31 dem XI. Jahrh., Kugler der Zeit um 1100, aus'm Weerth dem XI. oder Anfang des XII. Jahrhunderts zuweist, zeigt in den Ornamenten einen feinen Sinn für schöne und reiche Formgebung, während die Figuren noch derb und unbehülflich sind. Spärliche Reste von Polychromirung verrathen allerdings, dafs die Wirkung durch den Wechsel der Farben eine viel gefälligere gewesen sein mufs.

Zunächst zeigt die Anordnung des Ganzen eine glückliche Hand. Die Szenen aus dem Leben Jesu folgen nicht wie auf den Thüren am Dom zu Hildesheim und an S. Zeno in Verona alle gleichmäfsig aufeinander. Der Bildhauer zerlegt die Thüren in lebendigem Wechsel von liegenden und stehenden Tafeln in eine Prädella, und je 4 Tafeln, welche zwischen 3 Quertafeln geordnet sind. Die beiden Flügel sind von schweren, mit Blattformen gezierten Wulsten eingefafst. Die Rahmen der Einzelbilder bestehen aus flachen mit Perlstäben umsäumten Streifen von durchbrochenen Bandverschlingungen; 54 kräftige Nagelköpfe in ornamentirter Pinienapfel- oder Knospenform bezeichnen mit reicher Wirkung die Durchquerung der Leisten. Die vortreffliche Photographie des Katalogs läfst die festliche Pracht der ganzen Ordnung kräftig in die Erscheinung treten.

Die Bilderreihe beginnt oben links und erzählt das Leben Jesu bis zur Herabsendung des Hl. Geistes. Die erste Quertafel zeigt Mariä Verkündigung, die Heimsuchung und das Magnifikat. Wir haben hier die in der alten Kunst oft beobachtete Erscheinung synchronistischer Darstellung, dafs auf einer Bildfläche dieselben Personen in verschiedener Handlung dargestellt werden. Man vergleiche in demselben Kataloge den Gobelin von Lyskirchen Nr. 54, wo Aussetzung und Findung Mosis in einem Rahmen übereinander dargestellt sind. Der Engel Gabriel erhebt die rechte Hand in lebhafter Anrede und trägt in der Linken ein Kreuz: der Tod des Erlösers im Kreuze ist der Zweck der Menschwerdung. Daneben begrüfst Elisabeth die Mutter des Herrn. Zwischen beiden Gruppen steht eine weibliche Heilige mit gekreuzten Händen und zum Himmel gewandtem Blick. Mit aus'm Weerth darin die Mutter Anna zu sehen, ist wohl nicht angänglich, da sie geschichtlich nicht dahin gehört. Es ist ohne Zweifel das Magnifikat, wie auch schon die feierliche Haltung der Figur andeutet.

Im zweiten Felde folgt die Verkündigung der Geburt. So sehr ist einer der Hirten durch den Engel erschreckt worden, dafs er fast hinten über fällt und sich auf seinen Stab stützen mufs. Das Krippenbild zeigt das Jesukind über einer Bogenstellung, wie es um diese Zeit üblich. Maria und Joseph schmiegen die Wange in die Hand und schauen sitzend das Kindlein an. — Im vierten Felde verlassen die hl. Dreikönige den Herodes, um im fünften ihre Gaben darzubringen. Maria sitzt feierlich, die Füfse auf einen Schemel gestellt, der ebenso wenig dem Herodes, wie Maria und Joseph an der Krippe fehlt; auf ihrem Schofse sitzt das bekleidete Kind; es erhebt segnend die Hand und trägt in der Linken ein Buch als Verkündiger der Wahrheit.

Das zweite Querbild zeigt die Flucht nach Egypten, eingeleitet durch die Erscheinung des Engels, der Joseph warnt. Joseph liegt auf dem Bette; eine darunter kauernde Gestalt soll wohl andeuten, dafs in nachtschlafender Zeit die Flucht erfolgte. Recht volksthümlich ist der Zug, dafs der hl. Joseph behaglich die linke Hand unter dem Kopfe durchgesteckt hat. Die Mutter Gottes sitzt, das Kindlein auf dem



14. Die romanische Holzthüre von St. Maria im Kapitol zu Köln.

Schofse, in voller Vorderansicht auf einem Frauensattel, der wohl einen Thron abgeben könnte. St. Joseph trägt Gepäck oder Mundvorräthe an einer Stange über der Schulter.

Das zweite Kreuz hat mit seinen 4 Darstellungen den Erklärern viele Sorge bereitet, erscheint aber bei näherer Prüfung und mit einiger Ergänzung der im Laufe der Zeit zerstörten Einzelheiten als eine etwas umständliche Erzählung des Bethlehemitischen Kindermordes: 1. Herodes fragt die Schriftgelehrten, 2. Herodes spricht das Todesurtheil, indem er als Richter den Stab bricht, 3. er übergibt den Schergen eine Lanze, die in seinem Namen als Mordwaffe geschwungen werden soll und 4. erscheint das Blutbad in Bethlehem selbst, wo der alte Meister es sich nicht versagen konnte, die klagende Mutter in den Mittelpunkt zu setzen. Sollte diese eingehende Darstellung der hl. Dreikönige und des Bethlehemitischen Mordes vielleicht zu einer genaueren Datirung der Thüren führen? 1164 brachte Reinold von Dassel die Reliquien nach Köln, und es liegt doch sehr nahe, dafs damals in Predigt und Volksunterricht die betreffenden Ereignisse eingehend behandelt und durchgesprochen wurden.

Es folgt in dritter Quertafel die Darstellung Jesu im Tempel und die Taufe im Jordan. Wirkungsvoll ist die Darstellung Jesu gruppirt. Im Hintergrund steht der hl. Joseph mit den Tauben; über einem Altärchen reicht die schon durch ihre Gröfse hervorragende Mutter Gottes Simeon das Jesukind, das mit der Rechten den frommen Greis segnet und die Linke auf ein Buch stützt, wie wir es schon bei der Anbetung der Weisen gesehen haben. Senex puerum portabat, puer autem senem regebat, heifst es in einer Antiphon von Lichtmefs. Bei der Taufe hält ein Engel das Gewand des entkleideten Heilandes, ein Motiv, dafs sich in allen Jahrhunderten wiederholt. Der Drache zu Füfsen des Herrn ist die Andeutung der bald folgenden Versuchung Jesu in der Wüste.

Die zweite Bilderreihe beginnt mit dem Einzuge Jesu in Jerusalem, worauf die Heilung des Blindgeborenen in Bethsaida und die Auferweckung des Lazarus folgt. Die Unterbrechung der Geschichtserzählung ist dadurch gerechtfertigt, dafs die feierliche Gruppe des Festzuges eine breitere Fläche beanspruchte. Der ruhige Zug der Apostel und die bewegte Huldigung der aus der Stadt herausströmenden Menge heben den segnenden Heiland mit dem Buche wirkungsvoll auf dem gut gezeichneten Esel hervor. Die Bäume sind ihres Laubes beraubt und strecken ihre verstümmelten Aeste zum Himmel. Die beiden folgenden Bilder bieten einen Auszug aus den Wundern Jesu. Die Baumkrone über dem dankbar aufschauenden geheilten Blinden erinnert an das Wort des im Sehen noch Ungeübten: „Ich sehe Menschen wie Bäume einherwandeln!" Die Auferweckung des Lazarus, der in den Grabtüchern eingewickelt über der vor dem Heilande niedergesunkenen Schwester Maria sich erhebt, hat ihr Vorbild schon in den Katakomben. Das folgende Bild: Jesus am Oelberge fällt wieder aus der Reihe, weil der Bildhauer für das Abendmahl des gröfsern Raumes bedarf. Auffallend ist es, dafs hier vier schlafende Jünger dargestellt sind. Das folgende Bild: Jesus mit dem Buche redet feierlich zwei Jünger an, ist eine Einleitung zum letzten Abendmahle. Petrus und Johannes (Lukas 22,8) werden ausgesandt, den Saal zu bereiten. Sehr schön ist das letzte Abendmahl; man dürfte es ein sehr frühes Vorbild desjenigen von Leonardo da Vinci nennen. Hinter der breiten mit feierlich gefaltetem Tischtuch bedeckten Tafel sitzt zwischen den Aposteln der Heiland und erhebt segnend die Hand über dem Brode. Johannes lehnt das Haupt an seine rechte Schulter. Die Decke des Saales deutet eine lange Stange an, um welche sich zierlich eine Drappirung schlingt. Die Figur, welche rechts neben dem Tische sitzt und einen Bissen zum Munde führt, dürfte der Verräther sein.

Nun folgen im letzten Kreuze die Himmelfahrt in zwei Tafeln übereinander, die Kreuzigung und die Frauen am Grabe. Warum hier die Umstellung geschehen, mag ein Räthsel bleiben. Unter dem Kreuze steht der Kriegsknecht mit Hysopstengel und Essiggefäfs und Longinus mit der Lanze. Der Heiland streckt die Arme wagerecht aus, trägt ein bis an die Kniee reichendes Lendentuch und zieht die Kniee etwas aufwärts. Die Füfse sind neben einander aufgenagelt. Die Frauen bringen Weihrauchfafs und Salbenbüchsen; der Engel sitzt auf dem Steine unter einer von Säulen gestützten Kuppel. Das ist eine Erinnerung an die Grabkirche in Jerusalem, die sich in Elfenbeintafeln und Miniaturen häufig findet. Die beiden Köpfe in den oberen Ecken stellen die schlafenden

Wächter dar. Die Himmelfahrt ist in zwei Tafeln zerlegt: oben fährt der Heiland mit Buch und Kreuz triumphirend in den Himmel, zwei Engel zu seinen Füfsen; unten schauen die Jünger mit erhobenen Händen ihm nach.

Den Abschlufs bildet die letzte Quertafel: die Aussendung des Hl. Geistes. Die Mutter Gottes bildet den feierlichen Mittelpunkt der schönen Gruppe, wie sie im Magnifikat die ganze Bilderreihe eingeleitet hat.

Die vier Bilder der Predella sind so verstümmelt, dafs eine genügende Erklärung sich nur aus der Analogie ähnlicher Bildercyklen gewinnen liefse. Für die beiden Bilder zur Rechten schlägt aus'm Weerth die Heilung des Lahmgeborenen an der schönen Pforte durch Petrus und etwa die Pfingstpredigt des Apostelfürsten als Deutung vor.

Noch schwieriger ist die Entzifferung der beiden Tafeln zur Linken. Das zweite Feld ist gänzlich zerstört, im ersten Felde steht eine Figur mit Heiligenschein und aufwärts weisender Hand, daneben ein unerklärbarer Rest von Skulptur. Wenn die Bewegung der Hand vielleicht auf die Grabplatte der Plektrudis zurückzuführen wäre, so dürften wir hier ein Donatorbild haben, etwa die Widmung der Thüre oder der ganzen Kirche an den Heiland oder die Gottesmutter, deren Bild wir uns dann auf dem zweiten Felde zu denken hätten. Auch der Gegenstand der Bilderreihe ist bedeutungsvoll. Christus sagt: „Ich bin die Thüre. Wer durch mich eingehet, wird gerettet werden." (A. Heuser in Kraus' Encyclopädie II, 862.)

Die Thüre gehört einer Zeit an, in welcher die Skulptur am Rheine in ihren ersten Anfängen stand. Ein vollendetes Kunstwerk darf man da nicht suchen; aber eine liebevolle Betrachtung bei guter Beleuchtung, wie sie jetzt durch die Ausstellung des Abgusses ermöglicht ist, ergibt manches Erfreuliche und zeigt die vielverheifsenden Spuren künstlerischer Fähigkeiten. Zunächst verdient die harmonische Disposition des Ganzen, wie der bescheidene und doch so wirkungsvolle Schmuck des Rahmenwerkes alle Anerkennung. Die Gruppirung der Bilder ist durchweg klar und ausdrucksvoll und was an zeichnerischer Durchbildung fehlt, wird reichlich ersetzt durch sinnige Symbolik und, volksthümliche Züge, die auch jetzt noch zum Herzen sprechen.

Köln. Anton Ditges.

15. Kleines polychromirtes Holztriptychon der Sammlung Clemens.

Dieses Klappaltärchen (Nr. 2555 des Katalogs) aus Buchenholz geschnitzt, 24 *cm* hoch, 6,5 *cm* tief, geöffnet 29,5 *cm* breit, war für die Privatandacht bestimmt. In der rundbogig geschlossenen Nische steht, die Male der Hände und Seite zeigend, die polychromirte Figur des Schmerzensmannes, dessen Lendentuch über den Rand des niedrigen vergoldeten Sarkophags in gefälliger Faltung herunterhängt, im Hintergrunde auf vergoldetem, farbig damascirten Fond das vergoldete Holzkreuz. An dieses sind angelehnt aus Blei gegossen und vergoldet: Leiter, Lanze und Schwammstock. Aus Blei ist auch der mafswerkbekrönte Bogen gebildet, der diese Füllung einrahmt, wie der vergoldete Rosettenschmuck, der, mit Glasflüssen abwechselnd, die Hohlkehle belebt. Die mit rothbemalten Bleirosettchen verzierte Vorderkehle füllt zum Theil ein bis zur Sarghöhe auf Stylobat stehendes vergoldetes Bleisäulchenpaar als Untersatz für eine reiche Bekrönung von vergoldetem und lasirtem Blei, eine dichte malerische Verschlingung von spätgothischen Ranken und Blättern. — In den gleichfalls vertieften Flügeln markirt eine ähnliche Bogenstellung den Eingang und bildet so den engen Rahmen für die holzgeschnitzten bemalten Engelfigürchen, die ein Leuchterchen zu halten scheinen. Auf über Eck gestellter Konsole stehend, sehr schlank gehalten, mit Chormantel bekleidet, mit aufragenden, polychromirten Bleiflügeln geschmückt und durch mächtige Haarlocken ausgezeichnet, füllen sie den schmalen aber hohen Raum in vortrefflicher Weise aus. — Das Ganze macht durch seine malerische Gruppirung, wie durch seine zierliche Behandlung und geschickte Bemalung einen höchst anmuthigen Eindruck, der aber, trotz der sorgfältigen Durchführung, von dem Gedanken an den fabrikmäfsigen Betrieb begleitet ist, wie er namentlich in der spätgothischen Periode gepflegt wurde, auf diesem Gebiete wohl zumeist in Nürnberg, wo das Hausaltärchen um 1500 entstanden sein dürfte, und die verwandte Industrie sich bis jetzt erhalten hat. Die Art der farbigen Bleiornamente wie bei den Rosetten, so bei der Bekrönung bietet für die Nachbildung beachtenswerthe Gesichtspunkte, die bei Devotionsobjekten, Schmuckkästchen und sonstigen intimen Gebrauchsgegenständen mit Nutzen zu verwenden sind.

16. Gestickter Kaselstab der Sammlung Clemens,

82 *cm* lang, 16,5 *cm* breit, abbildlich in zwei Theile zerlegt (Nr. 2532 des Katalogs). Derselbe ist auf Leinen mit Seide und metallischem Gold gestickt. Den Grund bildet die aus Goldfäden durch Ueberfang gewonnene Rautenmusterung, die an den verschiedensten Stellen in die Erscheinung tritt, insoweit er nicht durch die beiden ausgesparten Figuren und ihre architektonische Fassung bedeckt ist. Unten steht der hl. Andreas vor seinem breiten, stark gemaserten Kreuz, welches er mit der Rechten krampfhaft fafst, während die Linke das geschlossene Buch hält. Die in den weiten Mantel gehüllte Gestalt macht durch ihre edle, grofsartige Haltung, in der reichen und weichen Draperie einen ernsten Eindruck, der durch das mächtige, den Grund beherrschende Kreuz noch erhöht wird; auch die Hände, sonst bei Stickereien vielfach vernachlässigt, sind mit grofser Sorgfalt und Zierlichkeit behandelt. Der die Figur fast ganz einhüllende Mantel hat gelblichen Ton mit grünlichen Schatten, das nur spärlich hervortretende Unterkleid blafsrothe Färbung, die Umrisse sind durch weifsliche Kordel gebildet; die Architektur: schlanke, bläulich gefärbte Säulen, die einen weifslich-



15. Polychromirtes spätgothisches Holztriptychon der Sammlung Clemens.





16. Gestickter Kaselstab der Sammlung Clemens, Norditalien, XIV. Jahrh.

bläulichen Baldachin tragen, zeigt den strengen Charakter, der in der florentinischen Schule des XIV. Jahrh. vorherrscht. — Die nicht minder gut gezeichnete, in der Faltengebung noch reichere Figur des hl. Jakobus major hält die linke, hübsch geformte Hand vorgestreckt, während die rechte als sein Attribut die Muschel trägt. Das Untergewand kommt an mehreren Stellen in seinem gelblichen, grünlich beschatteten Kolorit zum Vorschein, der Mantel hat mattrothe Tönung; die Architektur ist ebenfalls gelblich gefärbt und mit röthlichen Linien durchzogen, so dafs die ganze Borte von Gelb und Blafsroth beherrscht ist, als ungemein zusammenstimmenden Tönen, aus deren Harmonie nur die zum Theil tiefblaue Färbung der Gewölbekappen im Baldachin etwas herausfällt. Alles ist im gespaltenen Stich ausgeführt, mit Ausnahme einiger durch Ueberfangstich befestigter Goldfäden und der Einfassungsborte, welche aus Lederstreifchen besteht in Umwindung von farbigen und goldenen Fäden, die zonenweise abwechselnd, den Säumen eine kräftige und doch mannigfache Wirkung verschaffen.



17. Romanischer Kreuzfufs der Sammlung von zur Mühlen.

17. Romanischer Kreuzfufs der Sammlung von zur Mühlen,

(Nr. 2782 des Katalogs), 17,5 *cm* hoch, Fufs 12 *cm* im Quadrat, Bronzegufs. Vier Klauen tragen den quadratischen Untersatz, den auf den Ecken ein Löwenkopf ziert, durch eine aus dem Rachen ausgehende Ranke mit dem Klauenfufs in gespaltenem Blattansatz verbunden. In flachem Aufstieg verjüngt sich dieser Untersatz, der durchbrochen auf jeder Seite drei Felder in Dreiecksform zeigt, das mittlere mit einer Art umgekehrter Lilienranke, die, in die beiden Nachbarfelder auslaufend, die Einheitlichkeit wiederherstellt. Ueber der zu 5 *cm* verjüngten quadratischen Plattform schwebt eine von zwei stehenden aufschauenden Engeln, die durch ihre Flügel eine schöne Silhouette bilden, getragene Röhre, die in einen durchbrochenen Knauf ausläuft, als Einsatz für das Stand- bezw. Vortragekreuz. Diese beiden ungemein malerischen Engel tragen über dem einen Arme, um der Röhre einen noch zuverlässigeren Stützpunkt zu geben, ein unten aufstofsendes schmales Spruchband, während auf der anderen Seite eine Säule diese Stützung bewirkt, wenigstens markirt. Auf dem Boden der so bewirkten Laube sitzt, aus dem Grabe zum Theil erhoben, eine Figur mit aufgestreckten Händen und aufblickendem Haupt, ein Tuch straff über den nackten Leib gezogen, ohne Zweifel Adam, den die romanische Periode mit Vorliebe zu Füfsen des Gekreuzigten darstellte, auf Grund der Legende und in Wahrnehmung der symbolischen Gesichtspunkte. Das Ganze ist in zwei Stücken meisterhaft gegossen, in der Erfindung wie in der Ausführung ein bewunderswerthes Werk, welches den Modelleuren, wie den Giefskünstlern der Uebergangsperiode in Westfalen, wo es entstanden sein dürfte, ein glänzendes Zeugnifs ausstellt. — Dasselbe empfiehlt sich in hohem Mafse für die Nachahmung, nicht zwar als Leuchter, wofür es mit Unrecht gehalten wurde, sondern als Kreuzfufs, sowohl für den Privatgebrauch, als namentlich für liturgische Zwecke, vornehmlich als Altarkreuz, welches aber, bei der Zierlichkeit dieses Untersatzes, nicht schwer sein dürfte.

Schnütgen.

Bücherschau.

Liberaler Katholizismus? Ein Wort an meine Kritiker. Von Dr. Albert Ehrhard. I. bis V. Auflage. Roth, Stuttgart und Wien 1902. (Preis 3,20 Mk.)

Diese Erwiderung auf mehrfache Beurtheilungen, welche das auch hier (Bd. XIV., Sp. 352) besprochene Buch erfahren hatte, bietet manche Klarstellungen und bestimmtere Fassungen, zu denen namentlich die umfänglicheren Kritiken Veranlassung gegeben haben. Von ihnen hat der Verfasser sich aber in zu viele Einzelheiten hineinziehen lassen, die zu unbedeutend sind, um die grofsen Gesichtspunkte zu fördern, welche dem Verfasser vorschwebten, und zu persönlich, um nur der Sache zu dienen, die allein den Kampf verlohnt. Nachdem die Wogen sich geglättet haben werden, nimmt der Verfasser hoffentlich den Faden wieder auf, um ihn in grofsen Zügen weiterzuspinnen. Dann sind wohl von dem Austausche über die Bedeutung des Mittelalters, die in der ganzen Verhandlung eine grofse Rolle spielt, bestimmtere Ergebnisse zu erwarten und hierbei dürfte mit ihren versöhnlichen Tendenzen auch die Kunst wieder zur Geltung kommen, die in der Replik ganz in den Hintergrund gedrängt ist. Schnütgen.

Hundert Meister der Gegenwart in farbiger Wiedergabe kündet E. A. Seemann an in 20 Heften mit je 5 Bildern (Subskriptionspreis 2 Mk., Einzelpreis 3 Mk.). Jedem der deutschen Kunstzentren: Berlin, München, Dresden, Wien, Stuttgart, Karlsruhe, Düsseldorf, Worpswede soll das eine und andere Folioheft gewidmet sein, jedem Meister ein Blatt. — Zwei Hefte liegen bereits vor: Münchener Kunst 1 mit Gemälden von Lenbach (Bismarck), Kaulbach (Studienkopf), Grützner (Falstaff), Leibl (Der Zeitungsleser), Bartels (Holländische Mädchen in den Dünen); Berliner Kunst 1 mit Gemälden von Menzel (Restaurant auf der Pariser Weltausstellung 1867), Meyerheim (Menagerie), Herrmann (An der Scheldemündung), Liebermann (Schulmädchen), Skarbina (Winterabend am Lützowplatz in Berlin). — Die Wiedergaben in Dreifarbendruck sind sämmtlich gut, einige, wie Bismarck, Falstaff, Menagerie, Winterabend, ganz meisterhaft, und heben sich von den grauen Kartons vortrefflich ab. — Der jedesmal eine Seite umfassende Text, im I. Heft von Fr. von Ostini, im II. von Max Osborn bringt eine knappe, aber zutreffende Charakteristik des betreffenden Meisters in grofser Auffassung und geistreicher Skizzirung. — Die Sammlung bietet mithin neben den „Alten Meistern", die rüstig vorangehen, für die neuen Schöpfungen ein willkommenes Belehrungsmaterial, eine Galerie auf dem Tisch. Mögen die Historienmaler, auch die religiösen, nicht von ihr ausgeschlossen bleiben!

Schnütgen.

Die „Alte und Neue Welt" (Verlagsanstalt Benziger & Co., monatlich 2 Hefte à 35 Pf.) hat ihren XXXVII. Jahrgang bereits mit dem 15. August begonnen. Wenn die Aussichten, die sie für denselben bietet, an den Leistungen seines Vorgängers geprüft werden, dann ist das Vertrauen zu ihm berechtigt, denn der letzte Jahrgang läfst an Reichhaltigkeit, Mannigfaltigkeit, Gediegenheit, Ausstattung nichts zu wünschen übrig. Der Unterhaltungsstoff, namentlich in 30 Romanen und Novellen niedergelegt, wiegt vor, aber auch des Belehrenden aus dem Gebiete der Natur und Kunst, der Geschichte und Geographie u. s. w. wird Vieles geboten, und die Illustrationen zählen nach Hunderten, ohne einer gewissen Originalität zu ermangeln. Die Ankündigung einer gröfseren Anzahl von Extra-Kunstbeilagen für den laufenden Jahrgang erscheint gewifs noch als ein besonderes Lockmittel. B.

Benziger's Marienkalender für 1903, mit einem sehr guten Farbendruck der Kreuzigung und manchen sonstigen Illustrationen religiöser und profaner Art präsentirt sich vortrefflich, und auch im Text wechselt Kirchliches und Weltliches, Ernstes und Heiteres in spannender Weise.

Der Einsiedler-Kalender derselben Firma der bereits seinen 63. Jahrgang aufweist, beherrscht das Sinnige und Beschauliche, ohne dafs es jedoch an Unterhaltendem fehlte; das farbige Titelbild ist in der Art der Beuroner Malerschule gehalten, und das Interesse für den Benediktinerorden drückt dem Ganzen einen lieblichen Stempel auf. G.

Die Pigmentdrucke der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, wiederholt hier empfohlen, haben nunmehr auch der Königl. Gemäldegalerie in Dresden sich bemächtigt und zwar in einer ganz ungewöhnlichen Vollständigkeit, indem 1320 Gemälde reproduzirt sind. Bei der Bedeutung der Bilder und ihrer hinsichtlich der Zeichnung, des Tones und der Unveränderlichkeit vortrefflichen Wiedergabe ist dieses gewaltige Betrachtungs- und Studienmaterial warm zu begrüfsen. D.

Das dem Herausgeber dieser Zeitschrift verliehene Doktordiplom honoris causa, eine Anerkennung Seitens der theologischen Fakultät der Akademie zu Münster gelegentlich ihrer Erhebung zur Universität am 25. Oktober, erscheint zugleich als eine Ehrung für die Zeitschrift selbst. Defswegen darf auch in ihr der Ausdruck des wärmsten Dankes nicht unterbleiben, zumal in dem Elogium des Diploms der „dem Studium und der Pflege der christlichen Kunst geweihten Zeitschrift", ihrer Verdienste um „die Veröffentlichung und Erhaltung ausgezeichneter Kunstdenkmäler, wie um die Förderung des Verständnisses und Eifers für die Erhöhung der Zier des Hauses Gottes" in rühmenden Worten gedacht wird.

Möge diese überaus werthvolle Anerkennung, an der in hervorragendem Mafse die verehrlichen Mitarbeiter, aber auch die Leser theilnehmen, den Muth beleben, auf dem Wege konservativer Grundsätze und ernster Wissenschaft die Erforschung und Neubelebung der christlichen Kunstdenkmäler weiter fördern zu helfen zum Segen für Kirche und Vaterland!

Schnütgen.

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

V. Fortsetzung aus der Legende Silvesters.

Strenger Ordnung gemäfs müfste jetzt die dritte Bilderreihe auf der Südseite behandelt werden. Allein da dieselbe einen neuen Stoff zum Vorwurfe hat, die dritte Bilderreihe auf der Nordseite aber die Fortsetzung der zweiten Bilderreihe derselben Seite ist, so wird diese zunächst zu beschreiben sein, weil sonst eine Unterbrechung und Auseinanderreifsung der Silvesterlegende sich ergeben würde.

Diese Bilderreihe trägt in Ausführung und Darstellung denselben Charakter wie die beiden ersten Bilderreihen derselben Seite. Sie bietet im behandelten Stoffe den Gegensatz zur ersten Bilderreihe derselben Seite. In der ersten läfst der römische Kaiser den ersten Papst kreuzigen; hier schmückt Kaiser Konstantin den Papst Silvester mit der Tiara.

1. Konstantin's Traumgesicht.

In der Nacht, welche auf den im vorhergehenden Bilde geschilderten Ritt zum Blutbade folgte, erschienen die Apostel Petrus und Paulus dem Kaiser und sprachen zu ihm: „Weil Du davor zurückgeschreckt bist, unschuldiges Blut zu vergiefsen, hat unser Herr Jesus Christus uns zu Dir geschickt, um Dir einen Rathschlag zu ertheilen, wie Du Deine Gesundheit wieder erlangen kannst. Lafs den Bischof Silvester, der sich am Berge Soraktes[28]) verborgen hält, kommen. Dieser wird Dir eine Quelle zeigen. Wenn Du in diese dreimal eingetaucht sein wirst, wirst Du alsbald vollständig vom Aussatz geheilt sein."

So die Silvester-Legende.

Im Bilde rechts vom Beschauer steht ein Bett, auf welchem der Kaiser mit der Tiara wie im vorhergehenden Bilde liegt. Auf der Tiara steht *constan.* Die Apostel Petrus und Paulus, gerade so dargestellt wie im Verhör vor Nero, stehen vor dem Bette. Petrus trägt ein Buch in der Linken, die Rechte hat er zum Redegestus erhoben. Ein wenig vorübergebeugt sagt er etwas zum Kaiser. Paulus hält die Rechte auf die Brust. Das Haupt beider Apostel ist vom Heiligenschein umstrahlt.

Die Legende lautet:

Apparent regi duo dormitando iacenti
Hunc suadent que regi pape sub monte latenti.

Zwei erscheinen dem König im Schlummer da liegend gen Morgen,
Die ihm rathen zu schicken zum Papste am Berge verborgen.

2. Konstantin rekognoszirt die Apostelbilder.

Als Konstantin erwachte, schickte er alsbald Soldaten zu Silvester. Beim Anblick der Soldaten glaubte Silvester, er werde zum Martertod geführt. Furchtlos jedoch erschien er vor dem Kaiser. Dieser erhob sich bei seinem Eintritt, hiefs ihn willkommen und erzählte ihm ausführlich sein Traumgesicht. Als nun Konstantin fragte, was denn das für Götter seien, die ihm erschienen, sagte Silvester, das seien Apostel Christi und keine Götter. Da bat der Kaiser den Silvester, er möge die Bilder der Apostel holen lassen. Und als der Kaiser die herbeigebrachten Bilder sah, da rief er aus, das seien jene, die ihm erschienen.

So der Codex.

Im Bilde rechts vom Beschauer sitzt der bärtige Konstantin in Kaisermantel und Hermelin auf einem prächtigen, gothischen Thronsessel. Hinter ihm steht ein gleichfalls bärtiger Diener. Der Kaiser trägt wie immer die rothe, zweireifige Tiara mit der Aufschrift *constan.*

Vor ihm steht Silvester in Kasel und Mitra, von zwei Klerikern begleitet. Er trägt die beiden Apostelbilder in den Händen, welche er vor den Kaiser hinhält. Dieser weist auf sie hin mit dem Zeigefinger der rechten Hand, wie wenn er sagte: Das sind sie! Die Linke des Kaisers ruht auf der Lehne des Thronsessels. Ueber dem Papste steht der Name *S. Silvester.*

---

[28]) Im Codex des Stadtarchivs steht „syraptis".

Unter dem Bilde stehen die Verse:

Rex pape pariles visos narrat sibi pridem
Mox ycones similes et nomina prodidit idem.

Kundgiebt der König dem Papste, wie Gleiche im Traum zu ihm kamen,
Dieser holt ähnliche Bilder und nennt die Beiden beim Namen.

3. Konstantin's Taufe.

Silvester machte nun den Konstantin zum Katechumen, verordnete ihm eine Woche hindurch zu fasten und die Kerker zu öffnen. Und als Konstantin in den Taufbrunnen gestiegen, strahlte ihm ein wunderbarer Lichtglanz entgegen, und als er aus dem Taufbade herausstieg, war er gereinigt und betheuerte Christum gesehen zu haben.

So unser Text.

Im Bilde links vom Beschauer steht ein mächtiger, für die Eintauchung bestimmter, gothischer Taufstein, wie sie bis ins XVI. Jahrh. hinein hierzulande noch üblich waren. Eine Ausgabe der Kölner Agende, die zwischen 1485 bis 1489 bei Ludwig von Renchen in Köln (freilich ohne Angabe) gedruckt ist, hält noch am Eintauchen des Täuflings fest, wenigstens an dem einmaligen, wofern nicht Krankheit des Täuflings die Taufe durch Aufgiefsen rathsam erscheinen lasse. Denn, so fügt sie hinzu, das Eintauchen ist kein nothwendiges Erfordernifs für die Gültigkeit der Taufe. Wo aber das dreimalige Eintauchen noch in Uebung sei, solle es beibehalten werden, und wer davon abweiche, der sündige. — In der Agende, welche 1521 zu Köln bei Peter Quentel gedruckt ist, heifst es indessen, die beste Art der Taufe sei die, mit der rechten Hand dreimal Wasser auf das Haupt des Täuflings zu giefsen; wenn aber einige auf andere Weise durch Eintauchen taufen sollten, möchten sie zusehen, dafs sie nicht etwas mit Gefahr (für das Leben des Kindes) Verbundenes thäten. Erst mit Beginn des XVI. Jahrh. ist mithin die Sitte des Eintauchens im Kölner Erzbisthum in Abgang gekommen. Daher sehen wir in unserm Bilde, das im Anfang des XIV. Jahrh. gemalt wurde, den Kaiser Konstantin entkleidet, mit gefalteten Händen, von den Ellbogen an sichtbar im Taufbrunnen stehen. Auch hier hat er die zweireifige, oben mit einem Knopfe versehene Tiara auf dem Haupte. Hinter dem Kaiser zu seiner Rechten steht ein Diener, links vor dem Kaiser der Papst im Pontifikalgewande und Chormantel. In der Linken hält der Papst ein geöffnetes Buch, die Rechte hoch erhoben. Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger sind ausgestreckt, um das Geheimnifs der h. Dreifaltigkeit anzudeuten. Es ist der Segensgestus. Der Papst macht das Kreuzzeichen über Konstantin. Hinter Silvester stehen zwei Kleriker, von denen einer den Bischofsstab hält. Denn bei liturgischen Funktionen bedient sich der Papst eines gewöhnlichen Bischofsstabes. Ueber dem Kaiser steht geschrieben *Constantinus Imperator*, über dem Papste *S. Silvester.*

Unter dem Bilde steht die Legende:

Per papam sacro baptismate rex renovatur
Ocius a lavacro loco sibi lepra fugatur.

Durch den Papst wird der König im Bade der Taufe geheiligt,
Und alsbald ward derselbe zugleich vom Aussatz gereinigt.

4. Konstantin verleiht dem Papst die Tiara.

Die Tiara scheint nach Duchesne[29]) ursprünglich eine dem römischen Papste eigenthümliche Kopfzierde gewesen zu sein. Zuerst geschieht ihrer Erwähnung im Leben des Papstes Konstantin (708—715), von dem berichtet wird,[30]) er habe in Konstantinopel seinen Einzug gehalten mit dem Camelaucum, so wie er in Rom bei Prozessionen es zu tragen pflegte. Dieses Camelaucum (*καμηλαύκιον*) kann nichts anderes gewesen sein als eine Kopfzierde, eine Art Diadem. Das höchst wahrscheinlich zwischen 840—850 im Kloster Saint-Denys bei Paris angefertigte „Edikt Konstantins" die sogenannte „Konstantinische Schenkung" beschreibt dieses Diadem und führt seinen Ursprung auf Verleihung an Papst Silvester von Seiten des Kaisers Konstantin zurück. Der Kaiser beurkundet dort, er habe dem Papste Silvester und seinen Nachfolgern seine kaiserliche Krone mit der hohen kegelförmigen Mütze (diadema, videlicet coronam capitis nostri simulque phrygium i. e. mitram) verliehen. Aber, so fährt Konstantin fort, da der Papst eine goldene Krone durchaus nicht tragen wollte, so haben wir einen kegelförmigen Spitzhut von blendend weifser Farbe (phrygium candidi nitoris) mit eigenen Händen auf sein geheiligtes Haupt gesetzt und bestimmt, dafs er und seine Nachfolger sich dieses Diadems bedienen sollten

---

[29]) Duchesne »Origines du culte chrétien«. S. 381.

[30]) Duchesne »Liber Pontificalis«. t. I. p. 390.

bei feierlichen Aufzügen in Nachahmung des kaiserlichen Pompes. Auch gewährte Konstantin dem Papste das kaiserliche Lorum (Halsbekleidung), den Purpurmantel und die Purpur-Tunika.[31])

Die päpstliche Tiara, welche ursprünglich ohne Kronreifen war, hat deren jetzt drei. Der erste, unterste Kronreifen läfst sich erst seit dem XI. Jahrh. nachweisen. Er findet sich auf den aus dem XII. Jahrh. stammenden Wandmalereien der Unterkirche von San Clemente in Rom, der zweite Reifen kam hinzu unter Bonifaz VIII. (1294—1303), der dritte unter einem der Päpste, die in Avignon residirten, wahrscheinlich unter Clemens V. (1305 bis 1314). Durch diese Mehrheit der Kronen soll der Papst als Christi Stellvertreter gekennzeichnet werden, von dem es in der Geheimen Offenbarung (19, 12. 16) heifst, dafs er als König der Könige viele Kronen auf seinem Haupte trage.

In unserm Bilde ist die Verleihung der Tiara an Silvester dargestellt. Sie hat nur zwei Reifen. In der Mitte sitzt Papst Silvester in Kasel und Pallium auf einem Faldistorium, in der Rechten hält er das pedum rectum. Hinter dem Papst steht ein Gefolge von vier Klerikern, von denen aber nur einer ganz sichtbar ist. Vor dem sitzenden Silvester steht Konstantin, bekleidet mit langem Rock und Mantel, aber unbedeckten Hauptes. Hinter dem Kaiser stehen zwei verwundert dreinschauende Männer. Mit beiden Händen setzt der Kaiser dem Papste, der mit der Linken eine abwehrende Bewegung macht, die Tiara auf's Haupt. Auf der Tiara steht: *s. silvester*, über dem Kaiser: *constantinus.*

Die Legende lautet:

Cesar cum trabea confert insignia clara
Pape cesarea fuit infula facta tyara.

Mit dem Amtskleid verlieh der Kaiser dem Papst hohe Ehre,
Dafs statt der Inful zur Kopfzier des Kaisers Tiara ihm wäre.

5. Religionsgespräch zwischen Silvester und den Juden.

Für dieses Bild wie für die beiden folgenden ist uns wieder die alte Silvester-Legende wie sie im Codex 164[c] enthalten ist, getreue Führerin. Dort heifst es: Als Helena, Konstantin's Mutter, vernommen hatte, dafs ihr Sohn Christ geworden, da schrieb sie ihm und belobte ihn zwar, dafs er dem Götzendienst entsagt habe, tadelte ihn aber scharf, dafs er sich nicht dem Gott der Juden zugewandt, sondern einen gekreuzigten Menschen als Gott verehre. Konstantin erwiderte seiner Mutter, sie möchte die Lehrer der Juden mitbringen, und er werde die Lehrer der Christen diesen gegenüberstellen, damit durch Rede und Widerrede sich herausstelle, wo der wahre Glaube sei. Helena kam nun mit hundertzwölf Juden, von denen die zwölf gelehrtesten zu Disputatoren bestellt wurden. Als nun auch Silvester mit seinen Klerikern sich zur Disputation vor dem Kaiser eingefunden, wurden zunächst durch gemeinsame Uebereinkunft zwei der weisesten und rechtschaffensten Männer aus den Heiden, Crathon und Zenophilus, zu Richtern und Vorsitzenden der Disputation bestellt. Der Reihe nach brachten die elf jüdischen Gelehrten ihre Einwürfe gegen das Christenthum vor, und Silvester widerlegte sie alle mit überzeugender Kraft und Klarheit, so dafs alle, die Richter sowohl wie die Juden, ihm Beifall zollten. Da ergrimmte der zwölfte jüdische Gelehrte, Zambri mit Namen, und rief aus: Staunen mufs ich, dafs ihr, hochweise Richter, leerem Wortschwall Glauben schenket und wähnet, Gottes Macht könne durch menschliche Vernunft erwiesen werden. Genug sind der Worte, kommen wir zu Thaten.

So der Bericht der Legende.

Im Bilde rechts vom Beschauer steht Kaiser Konstantin, mit dem Scepter in der Linken; neben ihm Silvester. Beide tragen die Tiara. Auf der des Papstes steht die Abkürzung *silv.* Links steht Helena mit der Krone auf dem Haupte; ihre Rechte hält den Mantel, die Linke hat sie ganz ergriffen auf die Brust gelegt. Ihr zur Seite steht eine ganze Reihe von Männern mit Judenhüten auf dem Kopfe, von denen acht sichtbar sind. Ueber ihnen steht *Judei.* In der Mitte sitzen die beiden Richter. Der erste, der sein Urtheil abzugeben scheint, verdeckt jedoch fast ganz den zweiten.

Unter dem Bilde stehen die erläuternden Verse:

Esse fidem vacuam veri sinagoga laborat
Legem nempe suam fore veram papa perorat.

Trug nur sei unser Glaube, meinen im Wahn die Hebräer;
Wahr, spricht der Papst, ist's Gesetz, das gegeben uns vom Galiläer.

6. Silvester erweckt den von Zambri getödteten Stier.

Zambri macht folgenden Vorschlag: Da ich den Namen des Allmächtigen weifs, dessen Macht selbst Felsen nicht widerstehen, und den kein Geschöpf zu hören vermag, so möge der

[31]) Siehe das Dokument in »Concilia omnia«, Coloniae 1538, Petrus Quentel, tom. I. Fol. 133 bis 135 v.

wildeste Stier herbeigeführt werden. Sobald ich jenen Namen in sein Ohr flüstere, wird er todt zusammensinken, und so werdet ihr den Beweis haben, dafs ich die Wahrheit rede.

Silvester erwiderte: Wie weifst Du denn jenen Namen, wenn kein Geschöpf ihn zu hören vermag? Zambri antwortete: Dir steht es nicht zu, dieses Geheimnifs zu erfahren, da Du ein Feind der Juden bist. Nunmehr wurde der Stier herbeigebracht, den hundert der stärksten Männer nur mit Mühe herbeiziehen konnten. Sobald aber Zambri jenes Wort in sein Ohr geflüstert hatte, fiel er brüllend zu Boden; die Augen traten ihm vor den Kopf, und er war todt. Da klatschten alle Beifall, und die Juden verhöhnten den Silvester. Dieser aber sprach: Nicht hat Zambri den Namen Gottes ausgesprochen, sondern den Namen des schlimmsten Teufels. Unser Herr Jesus Christus tödtet nicht nur nicht die Lebendigen, sondern er macht die Todten lebendig. Auch Löwen und Schlangen und andere wilden Thiere vermögen zu tödten Wenn mithin Zambri will, dafs wir ihm glauben sollen, er habe nicht des Teufels Namen ausgesprochen, so möge er jenen Namen wieder aussprechen und lebendig machen, was er getödtet. Denn von Gott steht geschrieben: Ich tödte, und ich mache wieder lebendig.[32]) Und als auch die Richter den Zambri drängten, den Stier zu Leben zum erwecken, da sagte dieser, Silvester möge ihn zum Leben erwecken im Namen Jesu des Nazareners. Dann, so fügte er hinzu, wollen wir alle an ihn glauben. Und auch alle Juden versprachen sich zu Christus zu bekehren, wenn Silvester den Stier wieder lebendig machen würde. Da betete Silvester, neigte sich zu dem Ohre des Stieres und sprach: Namen des Fluches und des Todes, fahre hinaus auf Geheifs unseres Herrn Jesus Christus, in dessen Namen dir gesagt wird: „Stier, stehe auf und laufe ruhig zu deiner Heerde zurück". Und alsbald stand der Stier auf und ging ganz ruhig von dannen.

So die anschauliche Schilderung der Legende.

Das Bild, welches stark gelitten hat und theilweise verschwunden ist, weil späterhin eine Thür in die Wand eingebrochen wurde, zeigt im Vordergrunde den Stier, wie er am Boden liegt, und denselben Stier abermals, wie er davongeht. Silvester hat sich gebückt und sagt dem todt daliegenden Stier etwas in's Ohr. Hinter dieser Szene steht vom Beschauer rechts Silvester, vor ihm Konstantin, ihm gegenüber der gestikulirende Jude Zambri nebst Helena und einer Anzahl von Männern mit Judenhüten. Bei dem Papste steht beide Male die Abkürzung *silv.*, über dem Kaiser und seiner Mutter die Namen *constantinus* und *helena.*

Die in der vorderen Hälfte der Verszeilen von mir ergänzte Legende lautet, wie folgt:

Taurum occidit **verbum quod zambri susurrit**
‚Jesus' papa dicit **vivus ad arva recurrit**
Zambri flüstert ein Wort, und todt der Stier stürzet nieder,
Jesus! ruft aus der Papst: er lebt und auf's Feld eilet wieder.

7. Helena und die Juden empfangen die Taufe.

Als Silvester durch die Anrufung des Namens Jesu den von Zambri getödteten Stier wieder lebendig gemacht, da bekehrten sich Konstantin's Mutter, die Juden, die Richter und alle übrigen zum Glauben an Christus und empfingen die Taufe.

Der allein noch erhaltene, obere Theil des Bildes — der untere ist durch die später in die Bildfläche eingebrochene Thür zerstört — zeigt uns diese Schlufsszene aus der Legende des h. Silvester. Rechts vom Beschauer sehen wir nach oben den Rand des Taufbrunnens, in welchem Helena steht. Sie hat die Hände gefaltet, die Krone auf dem Haupte und schaut andächtig auf den h. Silvester hin, der vor ihr steht in Pontifikalkleidung und Tiara, die linke Hand auf die Brust legt und mit der Rechten die Stirne Helena's salbt. Links vom Beschauer sehen wir abermals Silvester in Tiara und Pontifikalgewanden, wie er mehreren Juden, die an ihren Hüten erkennbar sind, die Taufe spendet. — Auf der Tiara befindet sich beide Male die Abkürzung *silv.*

Die gänzlich verschwundene Legende habe ich in folgender Weise zu ersetzen versucht:

Omnes conversi sacrum petiere baptisma
Cum helena mersi recipiunt insuper chrisma.
Da bekehrten sich alle zu werden von Christus beschirmet,
Helena wurde getauft und mit den Bekehrten gefirmet.

Von dem schmalen Nebenfelde, welches an der östlichen Seite dieser Bilderreihe ganz verschwunden ist, hat sich an der westlichen Seite nur ein Ansatz des Spitzbogens erhalten.

(Schlufs folgt.)

Köln. Arnold Steffens.

[32]) „Ego occidam et ego vivere faciam". 5. Mos. 32 39

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

VI.

(Mit 10 Abbildungen.)

18. Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel.

A. Ein Missale aus Hildesheim.


Abb. 1. Initiale des Hildesheimer Missale zum Feste der Aufnahme Marias in den Himmel.

Fruchtbar war die Thätigkeit vieler kenntnifsreichen Männer, als um das Jahr 1800 die Wirren der französischen Revolution so viele Kirchen und Klöster um ihren Besitz brachten. Sie retteten die gefährdeten Schätze des Alterthums indem sie dieselben ankauften und auf ihre Verwandten vererbten oder beim Anbruch besserer Zeiten wiederum den Kirchen überwiesen. So hat Domherr Graf Christoph von Kesselstadt eine Reihe mit Miniaturen verzierter Handschriften in Hildesheim und Paderborn erworben, später aber dem Dome zu Trier vermacht.[1]) Auch der Domherr Freiherr von Fürstenberg kam um jene Zeit zu Hildesheim in den Besitz eines Mefsbuches, welches mit seiner Bibliothek Eigenthum des Grafen Fürstenberg-Stammheim wurde, der die Güte hatte, es der Ausstellung anzuvertrauen und dessen Veröffentlichung in d. Zeitschr. zu gestatten. — Das werthvolle Elfenbeinrelief des Deckels hat Clemen in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz, Kreis Mülheim a. Rh. S. 146, veröffentlicht. Haseloff hatte dessen Miniaturen bereits vor einigen Jahren photographirt. Es ist 285 *mm* hoch und 190 breit. Der Text bietet zuerst den Kalender auf zwölf Seiten, dann, mit dem Advente beginnend, jene Psalmen und Lobgesänge (Cantica), welche beim Introitus der einzelnen Sonntage und Feste des Kirchenjahres zu singen waren. Sie sind alle mit Noten versehen, darum für die Geschichte der kirchlichen Musik werthvoll. Ihnen folgen, mit Noten versehen, das Kyrie, Gloria und andere Mefsgesänge, die Episteln und Evangelien, die Präfationen und der Kanon. An letzteren schliefsen sich die Gebete für die einzelnen Sonntage und Feste.

Die Illustration ist eine vierfache; denn erstens stehen die Kalendermonate, das Gloria und einige andere Gebete in einer durch Säulen und Bogen gebildeten Umrahmung, zweitens kommen zu vielen kleinern Initialen manche gröfsere, drittens sind die Hauptfeste und der Anfang des Kanon durch ganzseitige Miniaturen hervorgehoben. Endlich besitzt die Handschrift zwei ganzseitige Zierblätter.

Auf dem ersten Zierblatte stehen der Anfang der Präfation:

Per omnia saecula u. s. w. und die gewöhnliche Abkürzung für Vere dignum, in deren Mitte das Lamm Gottes in einer Scheibe auf einem Kreuze dargestellt ist. Den Rand zieren die Halbfiguren der Kardinaltugenden: oben schüttet die Mäfsigkeit Wasser in ein Gefäfs, unten zeigt die Gerechtigkeit auf eine Waage, rechts hält die Klugheit eine grofse Schlange, während ihr gegenüber ein Ritter die Tapferkeit sinnbildet.

Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Praefation in Kapitalbuchstaben auf farbige Streifen geschrieben. Ihr Rand ist mit zehn Brustbildern belebt. Oben liest man um Christi Bild: *Hoc facite in meam eommemorationem*, Luk. 22, 19, unten beim Bilde der Kirche: *Operamini non cibum, qui perit, sed qui permanet.* Joh. 6, 27. Rechts erscheint 1. der Sänger des Introitus mit der Umschrift: *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto. Sicut erat.* Unter ihm 2. der celebrirende Bischof mit der Umschrift: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus*, dann 3. derselbe Bischof mit der Umschrift: *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth, pleni sunt etc.* Das 4. Medaillon enthält das Brustbild eines assistirenden Priesters. Links finden wir im 5. und 7. Medaillon wiederum das Brustbild des Bischofs, im 6. und 8. Medaillon endlich Brustbilder eines Subdiakons und eines Diakons, welche dem Bischofe bei der Messe dienen. Das 4. bis 8. Brustbild blieb ohne Umschrift.

Die meisten der gröfsern Initialen stehen in Beziehung zum Texte.

In der ersten, welche den Introituspsalm des ersten Adventssonntages (*Ad te levavi animam meam.* Ps. 24, 1.) einleitet, sieht man im Rankenwerke oben David mit seiner Harfe, in der Mitte rechts und links je einen seiner Musiker. In der Mitte ersticht ein Mann einen Drachen. Die erste grofse Initiale nach dem Kanon beim Gebete zum ersten Adventssonntage enthält das Brustbild eines betenden, mit der Mitra bekleideten Praelaten, in den Ranken aber einen rothen und einen braunen Drachen, einen Steinbock und eine Schlange mit dem Haupte eines Weibes.

[1]) Vergl. »Pastor bonus, Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und Praxis« (1889) 557 f. »St. Bernwards-Blatt«, Hildesheim (1889) Nr. 3.

Bedeutungsvoller ist die Initiale zum Osterfeste, weil in ihren Ranken ein Löwe gemalt ist, mit der Inschrift: *Vicit Leo de tribu Juda.* Offenb. 5, 5. Beim Feste der Verkündigung steht Maria in zweidrittel Figur als Orante in den Ranken der Initiale. Beim Feste der Geburt Johannes des Täufers sieht man im Anfangsbuchstaben das Brustbild des Vorläufers mit einer Schriftrolle: *Ego vox clamantis in deserto.* Rechts und links halten zwei Männer Bänder, welche im Kreise um das Bild des Johannes gehen und auf denen geschrieben ist: *Iste est de sublimibus coelorum, praepotens universis. Hic securis Dei rectus et lucerna lucis.* Beim Feste der Apostelfürsten kniet in der Initiale der hl. Paulus, während der hl Petrus die Hand gegen Simon Magus erhebt, der von zwei Teufeln über einem Thurm in der Höhe gehalten wird. Sehr reich ist die Initiale zum Feste der Aufnahme Marias in den Himmel (vergl. Abb. 1); denn im Stamme des Buchstabens ist unten der Kopf Jesses gemalt, darüber das Brustbild Marias, oben das Brustbild Christi. In den Ranken hält der Prophet Isaias (11, 1) ein Spruchband: *Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet,* während ein Kirchenvater (Hieronymus) durch sein Inschriftband die Erklärung beifügt: *Virgo Dei genitrix virga est, flos filius ejus.* In der Initiale zu Mariae Geburt liegt die hl. Anna mit ihrem Kinde auf einem Lager. Neben ihr hält ein im Brustbilde dargestellter Mann ein Band mit der Inschrift: *Emerge dulcis filia, nitesce jam.* Unten stellt der Miniator in die Ranken einen nackten Kobold und ein an Trauben naschendes Ungethüm.

Andere Initialen zeigen nur kämpfende Männer und phantastische Thiergestalten.

So streiten im Anfangsbuchstaben des Weihnachtsfestes zwei nackte Männer gegeneinander und nascht ein Fuchs an Trauben. Beim Feste der Himmelfahrt Christi umschliefsen die Ranken einen Jäger, einen Mann, dessen Körper in einem Fischschwanze endet, sowie Vögel und Vierfüfsler, beim Pfingstfeste einen Mann, der ein wildes Thier beim Horn erfafst, einen Centauren im Kampfe gegen einen Fischmenschen und ein anderes Thier. Im Anfangsbuchstaben zum Gebete für das Fest des hl. Bernward (vergl. Initiale zum Schlufsartikel) erschiefst ein Mann ein gehörntes Ungeheuer, eine Frau liebkost ein solches, ein anderer Mann erschlägt einen Wolf, der ein Schaf ergriffen hatte.

Man darf in diesen Gebilden keine symbolischen Gedanken suchen, sondern mufs sie in eine Reihe stellen mit jenen phantastischen Skulpturen reicher Kreuzgänge, welche sich den Tadel des hl. Bernhard zuzogen.[2])

Jeder Monat des Kalenders ist umrahmt von zwei Säulen, auf denen ein goldner Halbbogen ruht. Neben der ersten Säule steht der hebräische, der griechische und der ägyptische Name des betreffenden Monates. Es sind folgende:

1. Taebet, Eidoneos, Tybi.
2. Sabat, Pyrjthjos, Mechjr.
3. Adar, Dystrjos, Faminoht.
4. Nisan, Xanticos, Farinjthj.
5. Iaar, Arthimiseos, Pacno.
6. Sjvan, Dyseos, Paunj.
7. Taemul, Panemeos, Epyfi.
8. Aab, Laos, Mesor.
9. Elul, Gordios, Tothj.
10. Theseri, Ypeberetheos, Paosni.
11. Maresuan, Dyos, Athjr.
12. Casleu, Apylos, Choeas.

Freilich sind manche dieser Namen unrichtig geschrieben,[3]) indessen macht gerade dies sie beachtenswerther, weil die Fehler darthun können, aus welchen Quellen der Schreiber geschöpft hat und welcher Schule er angehört.

Neben die zweite Säule ist für die einzelnen Monate je ein Vers gestellt, der anzeigt, in welches Sternbild die Sonne eintrete.

1. Principium Jani sancit t(r)opicus Capricornus.
2. Mense Nume in medio sol(i)di stat sidus Aquarii.
3. Procedunt duplices in Marcia tempora Pisces.
4. Respicis Aprilis, Aries Frixee, Kalendas.
5. Majus Agenorei miratur cornua Tauri.
6. Iunius aequatos celo videt ire Lacones.
7. Solstitio ardentis Cancri fert Julius astrum
8. Augustum mensem Leo fervidus igne perurit
9. Sydere, Virgo, tuo Bacchum Septembrem opimat.
10. Aequat et October sementis tempore Libram
11. Scorpius hibernum praeceps jubet ire Novembrem.
12. Terminat Arcitenens medio sua signa Decembri.[4])

Oben unter dem Rundbogen eines jeden Monats nennt ein leoninischer Vers zwei Unglückstage:

1. Prima dies mensis et septima truncat ut ensis.
2. Quarta subit mortem, prosternit tertia fortem.
3. Primus mandentem disrumpit, quarta bibentem.
4. Denus et undenus est mortis vulnere plenus.
5. Tertius occidit et septimus ora relidit.
6. Denus pallescit ac undenus severa nescit.
7. Tredecimus mactat Julii, decimus labefactat.
8. Prima necat fortem, sternitque secunda cohortem.
9. Tertius Septembris et denus fert mala membris.
10. Tertius et denus tamquam mors est alienus.
11. Scorpius est quintus et tertius e nece cinctus.
12. Septimus ex(s)anguis, virosus denus ut anguis.[5])

[2]) Vergl. diese Zeitschrift XIV (1901) 281 f.

[3]) Vergl. die richtigen Namen bei Lersch »Einleitung in die Chronologie«, 2. Aufl., Freiburg, Herder (1899), I. 62 f. Migne »Patrol. lat.« XC. 347 s.

[4]) Diese Verse stammen von Ausonius und stehen Eglogarum liber n. 8, Monumenta Germaniae historica, Auctores antiq. I, 2 p. 13. Beda führt sie an De temporum ratione c. 16. Migne »Patrol lat.« XC, 358. Eine Erklärung derselben l. c. 375 Nota. Vergl. Lersch a. a. O. S. 51. Sie finden sich auch im Leofric Missal des XI. Jahrh., herausgegeben von Warren, Oxford, Clarendon (1883), p. 23 s.

[5]) Dieselben Verse bei Goldschmidt »Der



Abb. 2. Das Sechstagewerk.

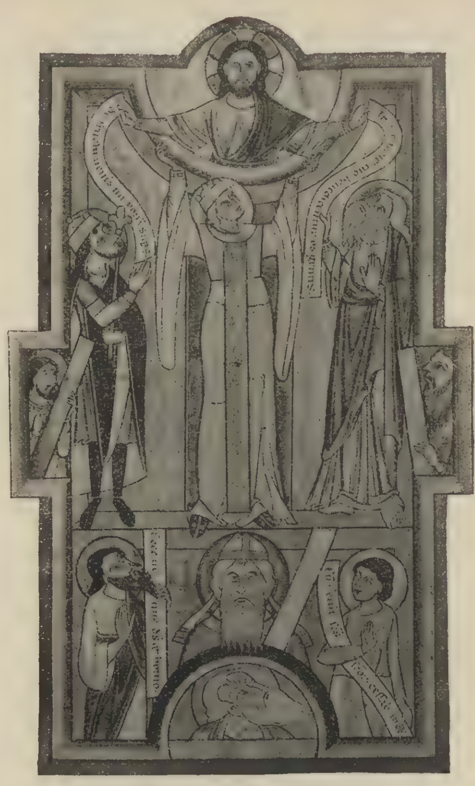


Abb 3. Die göttliche Weisheit.



Abb. 4. Der Sieg des hl. Michael.



Abb. 5. Der hl. Bernward.

Miniaturen eines Missale aus Hildesheim.

Unter dem Bogen steht in jedem Monate eine Scheibe mit 24 Strahlen, welche theils hell sind, um die Stunden des Tages zu bezeichnen, theils dunkel, um die Stunden der Nacht anzuzeigen. So sieht man im Januar in jener Scheibe 8 hellblaue und 16 graue Strahlen, im Februar 10 blaue und 14 dunklere u. s. w.

Neben der Stundenscheibe malte der Künstler für den Januar das Brustbild des Janus, für den Februar dasjenige eines Greises (Numa). Im März finden wir den jungen mit einer Chlamys bekleideten Mars, im April einen jungen Menschen mit einer phrygischen Mütze. Im Mai hält ein Jüngling eine Blume. Im Juli und August erscheint ein König mit Krone und Reichsapfel (Julius Caesar und Augustus), im September ein Soldat u. s. w. Oben sind neben den Anfängen des Rundbogens Blätter oder Häuser, Befestigungen oder Kirchen dargestellt.

Die im Kalender genannten Feste machen es zweifellos, dafs dies Missale für die Abteikirche des hl. Michael zu Hildesheim geschrieben wurde. Am 15. Januar ist die Bischofsweihe (Ordinatio) des hl. Bernward, am 20. November sein Todestag mit grofsen goldenen Lettern bezeichnet. Da im Jahre 1150 ein Provinzialkonzil zu Erfurt erlaubte, Bernward in St. Michael als Heiligen zu verehren, ist die Handschrift jedenfalls nach diesem Jahre geschrieben worden. Besonders hervorgehoben sind dann im Kalender das Fest des hl. Michael, zwei Feste des hl. Benedikt (21. März und 15. Juli), ein Fest des hl. Gallus, des hl. Lambert (17. September), dem die Pfarrkirche bei St. Michael gewidmet war, des hl. Godehard (4. Mai), des Nachfolgers des hl. Bernward u. s. w.

Die Zugehörigkeit des Missale zu St. Michael wird bestätigt durch zwei grofse Miniaturen zu den Festen dieses Erzengels und des hl. Bernward. In ersterer (Abb. 4) besiegt der hl. Michael den Drachen, während fünf Engel in lebhaftem Kampfe ebensoviele Teufel überwinden. In der andern Miniatur (Abb. 5) erhält der hl. Bernward von einem Engel ein Kreuz, das er mit der Rechten in Empfang nimmt. Die Inschrift des über seinen rechten Arm gelegten Spruchbandes lautet: *Hoc contra signum nullum stet periculum.* Der Bischof

Albanipsalter in Hildesheim«, Berlin, Siemens (1895), S. 146 f. Doch ist dort für den Mai ein Vers aus den früher genannten hineingestellt. Aehnliche Verse bei Haseloff »Eine thüringisch-sächsische Malerschule«, S. 81.

trägt rothe Schuhe, eine weifse Albe, eine Dalmatik, eine grüne Kasel mit einem Gabelkreuz, ein Humerale, eine Mitra und einen rothen Nimbus. Seinen linken Fufs umklammert ein knieender, tonsurirter Mönch mit braunem Bart und Haupthaar und mit grofser Tonsur. Er heifst laut der Inschrift *Heinricus presbyter de Midel . . .* (Mitteldorf, Mittelhof oder Midlum) und fleht: *Memor esto congregationis tuae.* „Sei eingedenk deiner Klostergemeinde." Der hl. Bernward antwortet durch ein zweites Spruchband: *Benedic Domine domum istam.*

Ueber dem hl Bischofe ist in einem Dreieck Gevehardus presbyter et monachus im Brustbilde dargestellt. Er trägt ein Humerale sowie eine Kasel und sagt laut der Inschrift: *Dominus vobiscum,* ist also beschäftigt, die hl. Messe zu lesen. In sechs Medaillons des Rahmens folgen auf Goldgrund die Köpfe ebensovieler Mönche von St. Michael: oben zur Rechten Widikindus subdiaconus et monachus. Er hat wie Gevehard ein blaues Kleid, die fünf andern Mönche, welche ohne Beischriften blieben, tragen braune Gewänder. Zwei derselben sind Greise mit weifsen Bärten, die vier übrigen bartlose Männer; alle haben grofse Tonsuren.

Nicht nur eine ähnliche Anordnung, dieselbe Technik, sondern auch den Namen Gevehardus finden wir in einem Sakramentar des Hildesheimer Domes.

Dasselbe ist 350 *mm* hoch, 243 breit und enthält neben 24 Initialen, die mit Bildern der Heiligen und Szenen aus deren Leben geziert sind, zwei reich verzierte Blätter mit der Praefation, ein grofses Bild des Erzengels Michael, ein Bild des thronenden Weltheilandes und eines, worin neben dem hl. Michael der hl. Bernward steht. In letzerem opfert unten Ratmannus presbyter et monachus dem Erzengel sein Buch.[6]) Im Rande sind in sechs Medaillons laut den Inschriften dargestellt: *Bruno episcopus, Beno episcopus, Franco abbas, Bertholdus abbas, Vvunimar abbas, Gevehardus,* Da Bischof Bruno 1153—1161 zu Hildesheim regierte, ist

[6]) Vergl. Bertram »Geschichte des Bisthums Hildesheim«, Hildesheim, Lax (1899) S. 171. »Kurzer Führer durch den Hildesheimer Domschatz« Nr. 37 S. 19. Eine Abbildung des 3. Bildes bei Beissel, »Evangelienbuch des hl. Bernward«, kl. Ausgabe Tafel III. Vergl. Haseloff »Eine thüringisch-sächsische Malerschule«, Strafsburg, Heitz (1897) S. 330 f. und öfter. Der 1143 verstorbene Abt Rathmar

ein weiterer Anhaltspunkt zur Datirung des Buches gegeben. Wichtig ist die Bemerkung im »Führer durch den Hildesheimer Domschatz«: „Auf dem ersten Blatte steht noch ein Dokument des Abtes Franko († 1167) aus dem Jahre 1159, welches den Ursprung des Buches bezeugt." Jedenfalls steht Ratmanns Handschrift der Fürstenbergischen des Heinrich von Midel . . . so nahe, dafs beide fast um dieselbe Zeit aus der Schreibstube von St. Michael hervorgegangen sein müssen. Die ehemaligen Wandmalereien der Vorhalle des Domes zu Hildesheim sind etwas älter und monumentaler aufgefafst.[7] Die Deckengemälde in St. Michael zu Hildesheim entstanden etwas später. Verwandt sind beiden Handschriften ein aus St. Godehard in Hildesheim stammendes Evangelienbuch im Dome zu Trier Nr. 140 und ein angeblich aus Paderborn, vielleicht aber aus Hildesheim nach Trier gelangtes Evangelienbuch Nr. 142.[8])

Die Malereien der genannten Bücher sowie jene der Decke von St. Michael und der Vorhalle des Domes enthalten aufsergewöhnlich viele Schriftbänder, in denen Propheten ihre auf die Hauptszenen bezüglichen Aussprüche zeigen, sie lieben erklärende Inschriften und verwenden gerne im Rande Medaillons mit Köpfen und Brustbildern.

Seine Malereien hat Henrich sowie auch Ratmann zeichnerisch ausgeführt. Die Haare ahmte er durch Linien nach, den Mund durch einen schwarzen Strich, den zwei rothe begleiten. Die Augen sind meist dreieckig gezeichnet, die runde Pupille ist dann vorne hingestellt. Silber ist in den Nimben oft, weniger häufig in den Kleidern und Ornamenten verwendet. Polirter Goldgrund ist gerne benutzt. Die meisten Gewänder haben drei Farben, z. B. Gelb mit Weifs gehöht und mit Braun schattirt, Grün mit weifsen Lichtern und rothbraunen oder schwarzen Schatten. Im Blau sind oft weifse Punkte eingesetzt, und die Schatten durch helleres und dunkleres Schwarz betont. Um die äufsere Kontur der Figuren geht eine feste schwarze Linie.

Zackige Falten, spitz zulaufende Falten und Gewandzipfel, wie sie z. B. in den von Haseloff behandelten Miniaturen der »thüringisch-sächsischen Malerschule des XIII. Jahrhunderts«, nach 1200 zu Soest und in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln herrschen, finden sich in dem genannten Hildesheimer Werke noch nicht.

(Schlufs folgt.)

Stephan Beissel S. J.

---

von St. Michael darf mit Ratmann nicht verwechselt werden.

[7]) Vergl. diese Zeitschrift III (1890) 307 f.

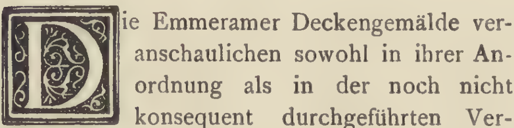
[8]) Haseloff a. a. O. 231 und 341. Diese Zeitschrift I (1888) 131 f. Vgl. oben Anm. 1.

In der kunsthistorischen Ausstellung, welche, allen übrigen Ausstellungsräumen gleich, am 20. Oktober geschlossen wurde, sind die sofort begonnenen Abrüstungs- und Ausräumungsarbeiten so emsig betrieben worden, dafs schon bis zum Schlusse des Monates die meisten Gegenstände nicht nur verpackt, sondern auch zurückgebracht oder zurückgeholt waren; und acht Tage später waren sämmtliche Leihgaben (mit Ausnahme der wenigen, natürlich mit Genehmigung der Besitzer, für Abbildungszwecke zurückgebliebenen) wieder in den Händen der Eigenthümer, die der Schnelligkeit und Korrektheit der Zurückbesorgung das beste Zeugnifs ausstellten. Kein Unfall irgendwelcher Art hat während der langen Ausstellungs- und der kurzen Rücksendungszeit die Freude an der Veranstaltung getrübt, und die von der Arbeit wie Sorge erschöpften Veranstalter danken der Vorsehung für den gnädigen Schutz und Denjenigen, die ihre Kunstschätze dargeboten haben, für die Theilnahme an dem grofsen Werke, welches die Anerkennung der ganzen Welt gefunden hat, nicht nur der wissenschaftlichen Forscher und der schaffenden Künstler, sondern auch des grofsen Publikums, dem die kunsthistorische Ausstellung eine Stätte reicher Belehrung und mächtiger Anregung gewesen ist, eine Gelegenheit zu Einblicken in das künstlerische Schaffen längst verflossener Jahrhunderte, namentlich der Glanzzeit des Mittelalters. Zahlreiche Männer der Wissenschaft des In- und Auslandes haben das unschätzbare Studienmaterial mit dem gröfsten Eifer vergleichend geprüft und zahllose hervorragende Aufsätze haben bereits die Ergebnisse dieser Prüfungen gebracht als die Vorläufer von in Aussicht genommenen gröfseren Veröffentlichungen, so dafs jeder grofsmüthige Leihgeber bereits die Früchte zu schauen beginnt von dem Segen seiner Bereitwilligkeit. — Für das bislang vernachlässigte Gebiet der deutschen, besonders der rheinischen Skulptur haben sich, dank ihrer glänzenden Vertretung, neue Gesichtspunkte ergeben, nicht minder für die Elfenbeinplastik, die ein volles Jahrtausend künstlerischen Strebens darstellte, und die Königin der Ausstellung, die mittelalterliche Goldschmiede- und Emaillirkunst, hat den in sie sich vertiefenden Forschern reichlich die Mühe gelohnt. — Die meisten der im öffentlichen, viele der im privaten Besitze befindlichen Alterthümer sind photographisch abgebildet, bezw. gezeichnet worden, zum Theil auf Bestellung einzelner Schriftsteller; für diese Aufnahmen ist in dem Archiv des Provinzialkonservators Professor Dr. Clemen in Bonn, Poppelsdorfer Allee 56, eine Niederlage eingerichtet, aus der Abzüge zum Selbstkostenpreis bezogen werden können, so dafs der Nutzen der Ausstellung noch nach Jahren deutlich erkennbar sein wird, auch in dieser Zeitschrift, für die zahlreiche photographische Aufnahmen gemacht sind.

Schnütgen.

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg.

III.



Die Emmeramer Deckengemälde veranschaulichen sowohl in ihrer Anordnung als in der noch nicht konsequent durchgeführten Verwendung von Typen aus dem alten Testamente eine der früheren Entwicklungsphasen, welche zur Ausgestaltung des Darstellungskanons der sog. Armenbibeln führten. Indes ist es vorher noch ein anderer allgemeinerer, aber meines Ermessens sehr zu beachtender Gedanke, dem ich hier gelegentlichen Ausdruck verleihen möchte. Vielleicht wirft er ein Licht auf die Anfangsstadien in der Entwicklung der Armenbibeln in ihren verschiedenen Formen. Jedenfalls zeigt er die mittelalterlichen Bildercyklen mit ihren Typen und Symbolen in einer Beleuchtung, welche deren Beziehung und Bedeutung nach der ikonographischen Seite für das Volk deutlich hervortreten läfst.

Die eigentlichen Armenbibeln, sowohl jene in Buchform als die an die Wände kirchlicher Gebäude übertragenen, kamen dem Verständnisse des Betrachters entgegen durch die meist in der Volkssprache abgefafsten Texte, die sie erklärend begleiteten. Für jene Bilderbücher, welche den Zwecken des Unterrichts dienen mochten,[19]) war dabei die Rücksicht auf ein lesekundiges Publikum mafsgebend. Bei den öffentlichen Gemälden trat jene Rücksicht mehr in den Hintergrund und zwar in dem Mafse, als das Volk des Lesens unkundig war. Wenn endlich gar, wie in den früheren mittelalterlichen Jahrhunderten, regelmäfsig die lateinische Sprache für die Legenden der Gemälde benutzt wurde, so kann von einer beabsichtigten aufklärenden Einwirkung auf das Volk durch die Bildinschriften nicht mehr die Rede sein.

Waren etwa deshalb die Gemälde in den Kirchen für das Volk nicht berechnet? Galt etwa der alte Gedanke in jener Frühzeit des Mittelalters nicht in gleichem Mafse, dafs die Bilder die Bücher der Ungelehrten sind? Gewifs. Ein sehr angesehener Schriftsteller des beginnenden XII. Jahrh. spricht den Zweck der kirchlichen Malerei in der Weise aus, dafs er jenen Gedanken an die erste Stelle setzt, indem er sagt: Ob tres autem causas fit pictura: primo quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur.[20]) Aber das Volk bedurfte des geschriebenen Wortes zur Erklärung der kirchlichen Malereien nicht, seine Kommentare waren die Predigten. Es waren namentlich die Predigten der frühscholastischen Periode, welche sich von den Homilien eines Hrabanus Maurus und Haymo von Halberstadt im Alkuin'schen Zeitalter mit ihrem streng exegetischen Charakter und von denen der Hochscholastik seit dem XIII. Jahrh. mit ihrem mehr abstrakt-doktrinären Charakter oder ihrer durch die Missionsthätigkeit der aufblühenden Bettelorden vorherrschend moralisirenden Tendenz durch ihren populär-anschaulichen und bildlichen Inhalt unterschieden. In diesen für die Sonntage, die kirchlichen Festzeiten und die Heiligentage bestimmten Predigten, von denen die berühmtesten Sammlungen wie die eines Honorius von Autun und Werner von St. Blasien sich das ganze Mittelalter hindurch in Ansehen erhielten, war das lehrinhaltliche und legendarische Material für die Darstellungen der kirchlichen Kunst einschliefslich ihrer Typik und Symbolik in vollständiger Weise enthalten. Die Predigten waren es, aus denen die ausführenden Künstler ihre Gedanken nahmen. So war der Inhalt jener Kunstgebilde, in deren Sinn wir Spätere uns oftmals erst wieder mühsam einzuleben haben, den Gläubigen des Mittelalters durch die Predigt eine längst bekannte und vertraute Gedankenwelt. Wenn trotz des eindringendsten Studiums, welches Litteraturhistoriker und Germanisten der Geschichte der Predigt zugewendet haben, und trotz der emsigsten Erforschung der mittelalterlichen Kunst jene Thatsache bisher nur wenig berührt wurde, so geschah es deshalb, weil man beiderseits sich auf einen einmal gewiesenen Weg beschränkte.

Für die Predigt des XII. Jahrh. ist von typischer Bedeutung eine vielbenutzte Predigtsammlung des Honorius von Autun mit dem Titel Speculum ecclesiae, welche ungefähr um

[19]) Wetzer und Welte's »Kirchenlexikon« (2) 2, 777.

[20]) Honorius Aug., »Gemma animae« 1, 132, Migne 172, 586 C.

1120 entstanden sein mochte.[21]) Aus der Sammlung dieses populärsten Schriftstellers seiner Zeit vermögen wir Bild für Bild unseres Cyklus fast ausnahmslos nachzuweisen. Um nun auf die mehr eigenartigen Darstellungen desselben einzugehen, so wird die Darstellung der Mulier amicta sole et luna sub pedibus ejus mit ihrem zugehörigen Titel völlig klar aus einer Predigt über den Erzengel Michael.[22]) Das auf der gegenüberliegenden Bogenseite stehende Bild mit der Piscatio Salvatoris de Leviathan ist Honorius ganz geläufig,[23]) ebenso wie die Vorstellung von Christus in der Kelter[24]) und die Zusammenstellung des Auszuges aus Aegypten und der Taufe Christi.[25]) Die folgenden Cyklen werden vollends alle Zweifel über den Zusammenhang dieser Kirchenmalereien mit der damaligen Predigtweise zerstreuen. Es soll nicht versäumt werden, auf die bestehenden Beziehungen jedesmal aufmerksam zu machen. Zunächst jedoch mögen die Tituli der das Mittelschiff schmückenden Bilder folgen.

In Spera sinistri lateris Corporis ecclesie desuper altari Johannis et Pauli, ubi videlicet Rex piissimus Josias destruit aras lucos et excelsa (IV regum 23 et 2 Paral. 34) hec habentur Carmina:

Prescius eternus haud fallit rexque supernus
Nam que presciuit per Josiam stabiliuit.

Ex opposito huius Spere in dextra parte desuper altari Ss. apostolorum vbi Christus vocat Matheum (Math. 9, Marci 2, Luc. 5) hoc habetur distichon:

Scit post theloneum deus exaltare Matheum
Nec sacra prescitam negat ulli gratia vitam.

In magno quadrangulari circulo corporis ecclesie desuper baptisterium, cui signum S. crucis insertum est, in cuius superficie hec habentur carmina:

Ad me lapse redi, quia te moriendo redemi
Crux renouat mundum crux est penetrale profundum
Spes via sublimis hominem sustollit ab imis
Captus amor latum tenet in faciendo beatum
Que viget et durat altum perfeccio curat
Quid patres isti possunt nisi sub cruce Christi
Nil sibi quippe nisi sacra crux est virga Moysi
Mistica dona dei sacre novitatis hebrei
In cruce mirantur sub honore stupent venerantur.
Cetera signa crucis generacio lucida lucis
Dum vigil intendit Christo sua seque rependit.

In spera que est in medio corporis crucis Hoc habetur distichon:

Crux vite lignum crux admirabile signum
In cruce vita bona crux omnibus vna corona.[26])

In dimidia spera que est desuper caput crucis Hoc habetur distichon:

Maistas domini non est obnoxia fini
Eius nos dextra trahit et regit intra et extra

In dimidia spera que est ad pedes crucis vbi habetur figura duo videlicet in lecto vno vnus assumetur et alius relinquetur (Math. 24) Hoc habetur distichon:

Gaudent perfecti sacra dulcedine lecti
Sed speciem gratis aliqui perdunt pietatis

In dimidia spera dextri lateris crucis vbi cernitur figura: Erunt due molentes etc. (Math. 24) hec habentur carmina:

---

[21]) Vgl. Cruel, »Geschichte d. deutschen Predigt« (Detmold 1879) 128 ff. Linsenmayer, Gesch. d. Predigt in Deutschland etc. (München 1886) 194 ff.

[22]) Honorius Aug., Speculum ecclesiae, Migne 172, 1009 A.

[23]) Honorius Aug., l. c. col. 906 A, 1002 D, 1041 D. Ich setze hier die col. 937 B C befindliche Stelle theilweise her, weil sie die oben erwähnte Darstellung im »Hortus deliciarum« erklärt: Per mare hoc saeculum insinuatur, quod voluminibus adversitatum, elevatur. In hoc diabolus circumnatat, ut Leviathan multitudinem animarum devorat. Deus autem coelo praesidens hamum in hoc mare porrexit, dum filium suum ad capiendum Leviathan in hunc mundum direxit. Hujus hami linea est Christi genealogia ab evangelistis contexta. Aculeus est Christi divinitas, edulium vero ejus humanitas. Porro virga, per quam linea hami in undas protenditur, est s. crux in qua Christus ad decipiendum diabolum suspenditur. Cujus carnis edulium dum hic Leviathan avido dente mortis lacerare nititur, a latente aculeo transfigitur etc. Dass Herrad v. Landsberg sich von den Schriften des Honorius beeinflussen liefs, steht aufser Zweifel. Vgl. Engelhardt S. 24. Für sonstige deutliche Anklänge an ihn scheinen mir auch die neuaufgedeckten Malereien des XII. Jahrh. zu Prüfening zu sprechen, von denen jene im Hauptchore der Kirche geradezu als Wiedergabe seiner Predigt »De omnibus Sanctis« (Migne l. c col. 1013 ff.) betrachtet werden können.

[24]) Migne l. c. col. 932 A.

[25]) Ib. 854 C D, 921 C, 918 D.

[26]) Die Münchner Handschrift, welche die sämmtlichen Tituli im Schiff der Kirche in der gleichen Reihenfolge, wie die Wilheringer aufführt, aber fast sämmtliche nur unter der allgemeinen Ortsangabe »In magna quadriangulari Sphera« schliefst hier noch die folgenden zwei Verszeilen an:

Summa potentia, dura licentia sit metuenda.
Laeta dies, promissa quies datur esse fruenda.

Uertigo mundi certum genus est pereundi
Rara salus constat vt qua molitur rota non stat.

In dimidia spera sinistri lateris Crucis vbi habetur figura Duo in agro vno (Math. 24) Hoc habetur distichon:

Ecclesie matri species famulatur aratri
Sed hew non desunt subiecti qui male presunt

In spera circa organum, vbi Christus tradit Petro claues regni celorum (Math. 16) hec habentur:

Ecclesie matris domui summi vice patris
Presidet a petra Petrus excellente cathedra

In spera huic opposita in sinistra parte, vbi baptisatur s. Paulus hec habentur:

Qui fuerat Saulus pridem est postea Paulus
Iam bene tam mire vasis deus vtitur ire.

Meine Auffassung des hier geschilderten Bildschemas habe ich bereits oben angedeutet. Dafs auf dem Kreuze im Mittelfelde, ähnlich wie auf der Darstellung im Utaevangeliar,[27]) auch der daran geheftete Erlöser zu sehen war, schliefse ich aus der direkten Rede der Legende (Ad me lapse redi etc.), welche das Vorhandensein des Gekreuzigten voraussetzt.

Die Symbolik der Kreuzesbalken, in welcher unser Deckenbild ganz mit der genannten Darstellung des Utaevangeliars übereinstimmt, war im Mittelalter sehr beliebt und verbreitet. Sie beruht in einer Beziehung der Stelle Ephes. 3, 18 (ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis, quae sit latitudo et longitudo et sublimitas et profundum) auf das Kreuz. Darnach wurde der Längsbalken in seinem unsichtbaren, in der Erde verborgenen Theile (profundum) auf die Grundlage der Erlösung, Gnade und Glauben; die Fortsetzung bis zum Querbalken auf die Beharrlichkeit im Guten, und der darüber hinausreichende Theil auf die Hoffnung der jenseitigen Belohnung bezogen. Der Querbalken, an dem die Hände befestigt sind, bedeutete die in guten Werken sich bethätigende Liebe. Diese Symbolik schöpfte das Mittelalter aus verschiedenen Schriften des hl. Augustinus.[28])

[27]) Swarzenski 95 und Taf. XIII, 30.

[28]) Die ganze Symbolik des Kreuzes in der latein. Literatur von den Kirchenvätern bis ins XII. Jahrh. hat A. Schönbach mit der ihm eigenthümlichen Gelehrsamkeit zusammengetragen in einer Anmerkung zur ersten Predigt der von ihm herausgegebenen Oberaltacher Sammlung in Altdeutsche Predigten (Graz 1888) 2, 177–189.

Die Sinnbilder von Vita und Mors, wie sie im Utakodex zu sehen sind, trug das Emmeramer Deckengemälde nicht, wie auch nicht die sonst beliebten von Ecclesia und Synagoga. Dagegen umgaben das Kreuz daselbst alttestamentliche Typen, so die Virga Moysi, — wohl nicht die eherne Schlange, sondern der wunderbare Mosesstab —,[29]) und Mystica dona. Unter den letzteren, wenn es sich zugleich um eine Typik des Kreuzes handelt, haben wir kaum etwas Anderes als die an einer Stange getragene Traube der Kundschafter des gelobten Landes zu denken.[30]) Ueber dem Kreuze schwebten alsdann als generatio lucida lucis Engel, welche wir schon seit älterer Zeit an dieser Stelle anzutreffen gewohnt sind.[31])

Von den vier Halbkreisen in der Richtung der Enden des Kreuzes enthielt der oben stehende höchst wahrscheinlich die Hand Gottes (Ejus nos dextra etc.).[32]) Die drei übrigen kehrten den bei Matth. 24, 40 und Luc. 17, 34 ausgesprochenen eschatologischen Gedanken hervor von den Zweien in einem Bette, den zwei Mahlenden und den Zweien auf einem Acker, von denen jedesmal die eine der betheiligten Personen aufgenommen, die andere dagegen verworfen wird. Das Mittelalter bezog diese Bilder auf die Ruhe des kontemplativen Lebens, auf das Getriebe der in der Welt lebenden und auf die den Acker des Herrn bereitende Ecclesia docens.[33])

[29]) Ueber den Mosesstab als Typus des Kreuzes vgl. Honorius Aug., Specul. eccl., Migne 172, 943 D: Virga Moysi in draconem mutatur, a quo dracones magorum devorantur. Virga haec est s. crux, quae supplicio suo carnem Christi mortificavit, cujus mors nostras duas mortes, sc. corporis et animae, superavit. Hac virga mare dividitur, populus redimitur, hostis insequens undis immergitur; sc. sancta cruce baptisma sanctum conficitur, per quod regeneratorum turba a morte eripitur etc. Vgl. Merz, »Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Doms« (Stuttgart 1885) 34 f., wo die gleiche Typik auf Isidor und Beda zurückgeführt wird.

[30]) Honorius Aug. l. c. col. 922 B: Botrus, qui in vecte portatur, est Christus, qui in cruce pependisse praedicatur. Vgl. Jb 932 A, 944 D, 948 B; Barbier de Montault, II, 44, 60, 92.

[31]) Siehe z. B. die Darstelluug der Kreuzigung auf einem Elfenbeinrelief (s. IX) der k. Staatsbibl. in München Cim. 57, Abbildung bei P. Weber »Geistl. Schauspiel u. christl. Kunst« (Stuttg. 1894) Taf. IV.

[32]) Vgl. das in der vorausgehenden Anm. zitirte Elfenbeinrelief.

[33]) Honorius Aug., l. c. 854 A: Duo in agro sunt duae partes doctorum laborantium in hoc mundo

Die bildliche Wiedergabe der gleichen Bibelworte treffen wir auch sonst, wenn auch nicht in der gleich engen Verbindung mit dem Kreuze als dem Zeichen des die Welt richtenden Menschensohnes, so im XII. Jahrh. im Hortus deliciarum[34]) und später im Domkreuzgang zu Brixen.[35])

(Schlufs folgt.)

Regensburg. J. A. Endres.

quorum una pars illa die (= judicii) ob vitae meritum ad gloriam assumetur, pars altera ob vitae pravitatem ad poenam relinquetur. Duo in lecto sunt duae partes in contemplativae vitae requie quiescentes; quorum una pars ob sinceritatem ad aeternam requiem assumetur, altera ob simulationen ad perpetuum dolorem relinquetur. Duae molentes sunt duae partes conjugatorum, quos circumfert rotatus saecularium negotiorum, quorum una pars ob misericordiae opera ad praemium assumetur, pars ob impietatem ad supplicium relinquetur.

[34]) Engelhardt 39.

[35]) Semper 9 f., Walchegger 36 ff. Indefs haben beide die Beziehung auf den evangelischen Text nicht erkannt. — Aus Bruno Ast. »Comment. in Math.« Migne 165, 275 ersehe ich, dafs die duae molentes im Anschlufs an patrist. Erklärungen auch auf Ecclesia und Synagoga gedeutet wurden.

Praktisches Schnittmuster für das Roschett.

Mit 2 Abbildungen.

n der Zeitschrift für christliche Kunst Bd. XII Sp. 353—356 veröffentlichte P. Braun eine Reihe mittelalterlicher Alben nebst Beschreibung und Mafsen. Trotz der bedeutenden unteren Weite derselben ist zu ihrer Herstellung weit weniger Leinen erforderlich, als zu den modernen Alben, welche durch ihre grofse Stofffülle die Körperform entstellen und den gefälligen Faltenwurf der Albe erschweren, wenn nicht ganz unmöglich machen. Bei der mittelalterlichen Albe ist eben die Stofffülle nur da, wo sie wirklich erforderlich ist, also unten, und der obere Theil ist vollständig glatt gehalten, sodafs trotz genügender Weite eine grofse Stoffersparnifs sich ergiebt. Die Erscheinung dieser Alben ist durchaus würdig und schön, sollte ihnen daher, zumal bei der leichten Herstellungsweise und einfachen Behandlung im Waschen und Bügeln, den Vorzug sichern vor den unförmlichen, weil sackähnlichen Alben der Neuzeit.

Aehnlich, wie mit der modernen Albe ist es mit dem Roschett. Ein viel zu weites Leinen wird am Halse eingekräuselt und umgiebt in unschöner, bauschiger Fülle den Oberkörper. Von einem Schnitt kann auch hier eigentlich keine Rede sein, weshalb diese Roschetts meistens vorne zu lang, hinten zu kurz herunterhängen und an den Seiten bei jeder Armbewegung sich aufziehen. Wie das Roschett als kirchliches Gewand erst im Laufe der Zeit aus der Albe entstanden ist, so liegt es nahe, zu ihrer Herstellung auch den Schnitt der ersteren zu verwenden, und mit Hülfe der Alben von P. Br. ist das hier Fig. 1 gegebene Schnittmuster angefertigt und nach ihm das hier gleichfalls abgebildete Roschett gearbeitet worden. Zu einem solchen Roschett sind nur, ein 25 bis 30 *cm* breiter Ansatz vorausgesetzt, 3 *m* von 88 *cm* breitliegendem Leinen erforderlich. Da es keine Schulternaht hat, so setzt man an die ganze Breite des Stoffes noch eine halbe und zwar in 1,36 *m* Länge. Das Schnittmuster zeigt nun die weitere Behandlung des Roschetts, was Halsausschnitt und Schlitz anbelangt; so ist der vordere Ausschnitt bedeutend gröfser als am Rücken. Von der Schulter werden 5 *cm* abgeschrägt bis zu dem Punkte des Aermeleinsatzes. Dieser ist aus einem geraden Stück Leinen in den angegebenen Mafsen zu schneiden und die Naht vom Spitzen-

Fig 1. Schnittmuster.

ansatz bis zur Mündung gerade abzuschrägen. Er wird dann, genau auf die Hälfte gefaltet, an der Schulter eingesetzt und mufs unten gut zusammenkommen. Die wichtigste Bedingung für gefällige Wirkung dieses Roschetts ist der kleine Zwickel von 14 *cm* unterer Breite und 24 *cm* Höhe, welcher, vom unteren Saume angefangen, unter den Armen eingesetzt wird und das Aufspringen des Roschetts beim Bewegen der Arme verhütet.

Die in dem Schnittmuster angegebenen Mafse liefern eine gute Mittelgröfse, wie sie das hier beigegebene Modell Fig. 2 zeigt; für aufsergewöhnliche Figuren läfst sich in Schulterbreite und Halsausschnitt leicht die nöthige Veränderung bewerkstelligen. Zu beachten ist besonders, dafs der Stoff am Halsausschnitt von der Schulter aus nach vorn und hinten 7 *cm* ganz glatt bleiben und die überflüssige Weite, besonders im Rücken, ganz dicht in 8 *cm* zusammen gekräuselt werden mufs. Vorne dürfen die Kräuseln an jeder Seite auf 8 bis 9 *cm* vertheilt werden.

In Betreff des gefälligen und würdigen Schmuckes für das Roschett sei hier von zu feinen wie zu breiten Spitzenansätzen dringend abgerathen. Eine im Muster ausdrucksvoll gehaltene Klöppelspitze in gutem Leinengarn, wie Filetguipüre-Zwischensätze und Spitzen, sowie der bei unserer Abbildung angewandte Leinendurchbruch werden dem Roschett ein gediegenes Aussehen verleihen im Gegensatz zu so manchen geschmacklosen Tüllspitzen und Buntstickereien. Auch in Häkelarbeit lassen sich gut wirkende und haltbare Muster herstellen, die man nur nicht, im Gegensatz zum weifsen Roschett, in grell gelbe oder auch fast braune Farbe tauchen wolle, wie das häufig geschieht. F. St.



Fig. 2. Modell nach dem neuen Schnittmuster.

Wenn an Stelle der in den verschiedensten Techniken ausführbaren, dekorativen Durchbrucharbeiten, für welche sich einfache, vornehmlich geometrische Muster empfehlen, Buntstickereien, in Konturenmanier mit Stilstich, verwendet werden sollen, die den Vorzug der Farbe und feierlichen Effektes haben, so liegt es am nächsten, dafür Rankenmotive zu verwenden, sei es fortlaufende, also querliegende, sei es aufstrebende, also abzweigende. Im ersteren Falle handelt es sich um eine geschlossene Borte, bei der die richtige Abwechselung von Grund und Dessin Hauptbedingung für gute Wirkung bildet, im letzteren Falle um einen die nebeneinandergeordneten Blätter- und Blüthenzweige nach oben richtenden Abschlufs, der aber ein entre-deux darüber ausschliefst. Langgezogene phantastische Thierfigurationen oder langgeschwungene Spruchbänder sind hier nicht angebracht, desto mehr aber geometrische Musterungen, deren kurzer Rapport ruhige Wirkung schafft. Aufser rothen und blauen verdienen auch gelbliche Fäden gebraucht zu werden, natürlich in waschechter Färbung und mit Ausschlufs scharfer Kontraste. D. H.

Bücherschau.

Das Leben Jesu von Phil. Schumacher und Joseph Schlecht, 56 Seiten mit 52 Haupt- und 23 Nebenbildern in reichem Mehrfarbendruck; Preis in vornehmem dunkelrothem Moleskin-Einband 20 Mk. Allg. Verlags-Gesellschaft m. b. H., München.

Ein farbig illustrirtes Leben Jesu ist ein unverkennbares Bedürfnifs, und diesem kann volle Befriedigung nur geboten werden durch einen ganz zuverlässigen, volksthümlichen Text und durch künstlerisch wie biblisch korrekte Abbildungen, die belehrend und erbauend sind sowohl in den szenischen Darstellungen wie in den sinnbildlichen Beigaben. Wechseln Bilder und Text den Seiten nach ab, so braucht ihre Zusammenstimmung nicht so innig zu sein, bei ihrer Vertheilung aber auf dieselbe Seite darf auf dieses Zusammengehen nicht verzichtet werden. Dieser Grundsatz beherrscht die durch ihre Zahl und Bedeutung ausgezeichneten illuminirten Manuscripte, in denen zwischen Figuren, Ornamenten, Schrift die innigsten, zur vollkommenen dekorativen Einheit sie verbindenden Beziehungen bestehen, die noch lange auch den Typendruck beherrschten. — Da der moderne Stil wegen der Willkür in den Einzelheiten diese Einheit nicht recht zu schaffen vermag, so dürfte mit seiner Verwendung für die Illustration deren Trennung vom Text sich empfehlen, wenigstens die scharfe Scheidung der Höhe, allenfalls auch der Breite nach, wie sie in dem vorliegenden Werke öfters beliebt ist; die Aussonderung des Textes aber durch allerlei kurvenartige Ausschnitte sollte als die einheitliche Wirkung störend vermieden werden. Und wie schwer hat der Künstler (Schumacher) sich diese Aussonderung gemacht, vielleicht verlockt durch seine reiche Phantasie und sein ganz ungewöhnliches Kompositionstalent, welches ihn vornehmlich mit Bruchstücken von Figuren arbeiten läfst, dank seinem Bestreben, die einzelnen Szenen so reich wie irgend möglich zu gestalten. Trotz dieser komplizirten Gruppenbildungen kommen die Einzelfiguren in ihrer Eigenart zur Geltung, so dafs auch dem Ausdruck hohes Lob gespendet werden darf; auch hinsichtlich der durch diese Umstände erschwerten Farbenstimmung soll mit der Anerkennung nicht gegeizt werden, wenngleich hier und da, namentlich auf den ersten Blättern, eine gewisse Flauheit nicht geleugnet werden kann. Dem ersten gröfseren Versuche, den modernen Stil in die religiöse Kunst einzuführen, und zwar in ihre diskreteste Anwendung, die Illustration, mag Beifall gezollt werden unter besonderer Betonung der Mäfsigung, die hier waltet, wie der Geschicklichkeit und Würde, die ihn beherrscht. Für Korrektheit und Ernst des Textes bürgt der Name des Professors Schlecht; dafs diese beiden Eigenschaften auch den Illustrationen nicht fehlen, sei hier besonders hervorgehoben, zugleich der Verlagsanstalt gedankt, für das Aufgebot an Opfern, welche ein solches Werk verlangt. Schnütgen.

———

150 Vorlagen für Paramentenstickereien, entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst von Jos. Braun S. J., 24 Tafeln nebst Text. Gröfse der Tafeln 50×70 *cm*. In eleganter Halbleinwandmappe 16 Mk. Verlag von Herder, 1902.

Die Beschäftigung mit den „priesterlichen" und mit den „pontifikalen Gewändern des Abendlandes" (vergl. diese Zeitschrift Bd. X, 351 und Bd. XI, 348) hat dem Verfasser den Einblick vermittelt in den gegenwärtigen Stand der Paramentik und ihn zu dem lobenswerthen Entschlusse gedrängt, ihr durch korrekte Vorlagen für Stickereien zu Hülfe zu kommen, für welche er auf grofsen Reisen das vorbildliche Material gesammelt hat. An solchen fehlt es nämlich noch immer in hohem Mafse, nachdem das Bedürfnifs nach gut gezeichneten, durchaus soliden Stoffen und entsprechenden gewebten Borten von Krefeld aus befriedigt ist. Diese sogenannten kölnischen Borten, so schön und so nothwendig sie sind bei dem grofsen Bedarf auf diesem Gebiete, können weder als die einzige, noch als die beste Art der Verzierungsstreifen für die kirchlichen Gewänder gelten; dafür wird die Stickerei mit ihrer gröfseren Eigenart und Mannigfaltigkeit angesprochen werden müssen, für welche jene als Ersatz zu dienen haben, so lange diese nicht im Stande ist, durchaus genügende Stäbe in hinlänglicher Anzahl zu liefern, woran vorderhand nicht zu denken ist. Dafür fehlt es zu sehr an geschulten Stickerinnen, welche dazu nicht hinreichend honorirt werden, um die in Belgien längst bestehende, in Deutschland neuerdings aufgetauchte Konkurrenz männlicher Hände ernstlich befürchten zu brauchen; dafür fehlt es namentlich an passenden Zeichnungen, aber auch an eingeübten Zeichnern, da die Mitwirkung von solchen, als mit erheblichen Kosten verbunden, bisher zu wenig begehrt wurde. Die zahlreich erhaltenen, fast ausschliefslich figuralen Stickereien können nur für ganz geschickte Hände als Vorbilder dienen, und von den bisher nur spärlich gebotenen neuen Vorlagen konnten eigentlich nur die vom „Kirchenschmuck" (der längst entschlafen ist) im Ganzen als mustergültig gelten. — Es war daher die höchste Zeit, dafs an diese Aufgabe herangetreten wurde, welche genaue Kenntnifs des alten Paramentenschatzes, völlige Vertrautheit mit der Technik und eigentlich auch die Handhabung der Zeichenfeder voraussetzt. — Ueber alle diese Fähigkeiten verfügt der Verfasser, dem für die grofse Mühewaltung der wärmste Dank gebührt, denn er legt auf 24 Doppeltafeln eine solche Fülle von durchweg guten Mustern und Motiven vor, dafs durch sie hinsichtlich der ornamentalen Vorlagen das Bedürfnifs einstweilen befriedigt ist. Auf diese hat der Verfasser sich mit Recht beschränkt, denn nach ihnen ist bei dem auffallenden Mangel an alten Mustern, die Begehr am gröfsten, und nur für sie reichen die Kräfte aus, da nur wenige Hände den figuralen Ausführungen gewachsen sind. Im Geiste des Mittelalters, unter Verwendung von Motiven, die er auch alten Reliefs, Miniaturen, Gravuren, Emails entlehnte, hat der Verfasser zahlreiche Muster komponirt, von denen einige im romanischen, die meisten im hoch- und spätgothischen Stil gehalten sind, und auf den 24 Tafeln so enge und gedrängt, aber in

natürlicher Gröfse und hinreichender Uebersichtlichkeit zusammengestellt, dafs sie eine wahre Fundgrube von Vorlagen bilden, unter denen keine zu beanstanden ist, manche zugleich den Vorzug grofser Originalität besitzt. Vielleicht hätten aufser den mannigfaltigen und dankbaren Ranken und Blätterverzierungen die noch leichter zu handhabenden geometrischen Musterungen in stärkerem Mafse verwendet werden können, auch an Stelle der in der Wiederholung ermüdenden Monogramme (z. B. als Mittelpunkt von Chorkappenschilden) Sinnbilder gröfseren Stiles; aber das Ganze ist ein enormer Schatz, umfafst er doch 12 Vorlagen für Kaselkreuze, 2 für Pluvialbesätze, 3 für Dalmatikbesätze, 6 zur Ausschmückung von Schultervelen, 12 für Baldachinbehänge, 11 zur Bestickung von Stolen, 36 für Bordüren zur Verzierung von Alben, Altartüchern und Kommunionbanktüchern, je 17 zur Ausstattung von Pallen und Korporalien sammt einer Anzahl von Zeichnungen für sonstige Zwecke und 7 vollständige Alphabete verschiedener Gröfse. — Die einzelnen Tafeln werden in dem Textheft erläutert unter Beifügung von die Technik, also die einzelnen Sticharten, und die Farbe betreffenden Notizen, die noch etwas umfänglicher hätten gehalten sein dürfen, vorderhand aber genügen mögen, bis das vom Verfasser angekündigte Handbüchlein der Paramentik erscheinen wird mit eingehenden illustrirten Anweisungen hinsichtlich der einzelnen Sticharten. — Das neue Werk wird viele Wünsche befriedigen, zumal sein Preis angesichts der aufserordentlichen Fülle des Gebotenen als sehr mäfsig zu bezeichnen ist.

Schnütgen.

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach legt auf den Weihnachtstisch: 1 einen Katholischen Abreifskalender mit religiösen Notizen auf der Vorder- und frommen Anmuthungen auf der Rückseite der Einzelblätter, deren Block sich von dem blumengeprefsten Schild mit dem göttlichen Kind als Gärtner oder am Kreuz gut abhebt (Preis 60 Pfg.); 2. vier Chromophototypien (Dreifarben-Lichtdrucke), die harmonisch in der Stimmung und duftig in der Wirkung, durch die gröfste Sauberkeit der Technik sich auszeichnen. Das Kniestück der Gottesmutter mit dem Kinde: Mater divinae gratiae, von Commans verräth den bewährten Zeichner und geübten Koloristen, der hier in der Komposition wie im Ausdruck, auch hinsichtlich der Landschaft eine wahre Musterleistung geliefert hat, die sich als Zimmerschmuck lange behaupten wird. — Die drei dazu passenden Tafeln von A. M. v. Oer: Die thronende Madonna zwischen St. Joseph und St. Heinrich (Ein Lobopfer will ich Dir darbringen), der Jesusknabe mit dem Kreuz (Im Kreuze ist Heil), St. Magdalena (Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang) sind frommsinnige anmuthige Bilder, die den früheren Leistungen der Künstlerin ebenbürtig an die Seite treten. Der dicke grünliche Karton mit der vergoldeten Schmiege bildet einen sehr wirkungsvollen Rahmen; der Preis von 3 Mark ist mäfsig. Schnütgen.

Julius Schmidt's Kunstverlag in Florenz versendet für Weihnachten fünf kleine, aber sehr feine Bildchen: Die anbetende Madonna von Coreggio aus den Uffizien; der Obertheil der Botticelli'schen Madonna in der Londoner Nationalgallerie; der sitzende St. Dominicus von Fr. Angelico aus St. Marco; die Büste der Sixtinischen Madonna, wie der früher als ganze Figur erschienenen Madonna Barabino's. Die äufserste Delikatesse in der Ausführung giebt diesen Knöfler'schen Farbenholzschnitten einen ganz besonderen Reiz. H.

Die Kunst des Jahres. Deutsche Kunstausstellungen 1902, bestehend in 363 Abbildungen verschiedenen Formates, für deren Güte nur bemerkt zu werden braucht, dafs sie aus der Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G in München hervorgegangen sind. (Preis nur 4,50 Mk) Die bedeutendsten Gemälde und Skulpturen, welche in diesem Jahre auf den Ausstellungen zu Berlin, Bremen, Budapest, Crefeld, Düsseldorf, Karlsruhe, Wien erschienen sind, werden hier wiedergegeben, so dafs ein Ueberblick über die jüngsten Kunstleistungen vorliegt, wie er orientirender nicht denkbar ist. Das die Abbildungen einleitende alphabetische Verzeichnifs bietet über den Wohnort und das Alter der einzelnen Künstler zuverlässige Notizen. R.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1903, — Dr. Jarisch' Volkskalender 1903, langjährige Erzeugnisse des „St. Norbertus"-Verlags, erfreuen auch in ihrem neuesten Jahrgang wie durch ihren belehrenden und unterhaltenden Text, so durch die mannigfachen guten Illustrationen. Diese bestehen beim Glücksrad-Kalender in einem Farbendruck der Himmelskönigin und Erläuterungen einzelner Theile der hl. Messe von Grünnes, nebst manchen anderen interessanten Darstellungen, beim Volkskalender in vielen Ansichten von Baudenkmälern, Begebenheiten u. s. w., so dafs die beiden altbeliebten Jahresboten sich vollkommen auf ihrer Höhe behaupten. G.

Die Deutsche Literatur-Gesellschaft (Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München) legt vier reich illustrirte Romane vor (à 4 Mk.), deren Stoffe der Gegenwart entlehnt sind, ihren Kämpfen und Errungenschaften, ihren Schwächen und Vorzügen, wie sie im Leben der Grofsstädte auch auf dem Lande sich offenbaren. Die Tendenz ist immer edel, zumeist grofs, die Schilderung fesselnd, oft ergreifend. Die flotten Federzeichnungen schliefsen sich unmittelbar an den Text an, dem sie sich vortrefflich eingliedern. Zu „Friede den Hütten!" von M. v. Ekensteen hat R. Mauff die Bilder geliefert, zu „Waldwinter" von Paul Keller Paul Brockmüller, zu „Der Bauernkönig" von Anton Schott R. Rucktäschel, zu den „Erzählungen" von Hans Eschelbach ebenfalls Rucktäschel mit Sieberath, Schönbrunner, van Taak. — Den in jeder Hinsicht, auch durch ihre Ausstattung ansprechenden Büchern darf eine gute Aufnahme angekündigt werden.

B.

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

VI. Martyrium der hh. Nabor und Felix und des h. Gregorius von Spoleto.

(Schlufs.)

Nabor und Felix waren mailändische Kriegsleute, welche unter Maximianus Herculeus am 12. Juli 304 zu Lodi bei Mailand vor dem Stadtthor am Ufer des Silaro um des christlichen Glaubens willen enthauptet und dann in Mailand bestattet wurden. Der h. Ambrosius († 397) erwähnt des öftern diese hh. Martyrer. „Ein Senfkörnlein, sagt er, sind unsere Martyrer Felix, Nabor und Viktor. Den Wohlgeruch des Glaubens besafsen sie, aber im Verborgenen. Da kam die Verfolgung; sie legten die Waffen ab, boten dar ihren Nacken, wurden mit dem Schwerte hingerichtet und verbreiteten ihres Geheimnisses Gnade durch alle Gegenden der Welt.“[32]) In seinem Briefe an seine Schwester Marcellina berichtet er, er habe nachgraben lassen an der Stelle vor den Schranken der hh. Felix und Nabor. Sein Lebensbeschreiber und Zeitgenosse Paulinus beschreibt diesen Vorgang etwas ausführlicher. „Die hh. Martyrer Protasius und Gervasius, schreibt er, offenbarten sich dem Priester. Sie befanden sich nämlich damals in der Kirche, in welcher jetzt die Leiber der Martyrer Nabor und Felix ruhen. Aber während die hh. Martyrer Nabor und Felix sehr viel verehrt wurden, waren die Gräber der Martyrer Protasius und Gervasius, ja selbst ihre Namen unbekannt, sodafs über ihr Grab hinwegschritten alle diejenigen, welche sich an die Schranken begaben, mit denen die Ruhestätte der hh. Martyrer Nabor und Felix umgeben war, um sie vor Unehrerbietigkeit zu schützen.“

[32]) »Ambrosius in Lucam«. cap. 13.

Erzbischof Reinold von Dassel brachte am 23. Juli 1164 mit den Leibern der hh. Drei Könige auch die Gebeine der hh. Nabor und Felix von Mailand nach Köln. In seinem von Vercelli am 12. Juni 1164 nach Köln gesandten Schreiben sagt der Erzbischof: „Aufserdem (d. h. aufser den Leibern der hh. Drei Könige) bringen wir euch unter Geleit des Herrn auch die Leiber der hh. Martyrer Nabor und Felix, auf dafs mit diesem unvergleichlichen Schatze, werthvoller als alles Gold und Edelgestein, die h. Kirche und Stadt Köln aufs Glücklichste bereichert und auf ewige Zeiten geziert werde“.[33])

Noch heute ruhen die Gebeine dieser Heiligen mit einigen Ueberresten des h. Gregorius von Spoleto im obern Theile des Dreikönigenschreines.

Auch sind sie als gepanzerte Krieger im obern Felde der Hinterseite dieses Schreines in ganzer Figur in getriebener Arbeit aus vergoldetem Silberblech dargestellt. Wie sie so ihre Ruhestätte bei den hh. Drei Königen haben, so folgt auch in den Wandmalereien der Chorbrüstungen der Südseite auf die Bilderreihe aus der Legende der hh. Drei Könige die Darstellung des Martyriums der hh. Nabor und Felix mit derjenigen des h. Gregorius von Spoleto; und zwar haben fünf Bilder das Martyrium der beiden Krieger zum Gegenstande, während dem h. Gregorius nur zwei Bilder gewidmet sind.

Anscheinend ist die Auswahl der Bilder aus den in ihrem Kern jedenfalls echten, aber späterhin legendarisch erweiterten Marterakten der hh. Nabor und Felix getroffen nach der alten mailändischen Mefspräfation zum Feste dieser Heiligen,[34]) in der es heifst, dafs sie die grausamsten Qualen erduldet und zwar: 1. Kerker (carcerem), 2. Schläge (verbera), 3. Folter (equuleum), 4. Feuer (ignem et ungulas) und schliefslich 5. durch's Schwert (mucrone) den Himmelsbewohnern zugesellt worden seien.

Das alte Kölner Brevier aus dem Jahre 1521[35]) liefert blofs den Text zum ersten Bilde.

[33]) Flofs »Dreikönigenbuch«, Köln. (1864). S. 114.

[34]) Acta SS. XII. Julii.

[35]) Fol. B. 26v. und 27.

Die Fortführung der Legende ist entnommen der bei Mombritius[36]) abgedruckten Passio genannter Heiligen.

Unsere Bilderreihe ist die am meisten, ja an einigen Stellen fast bis zur Unkenntlichkeit beschädigte. Die Ausführung jedoch ist eine vortreffliche. Gewandtheit und Lebhaftigkeit der Darstellung, sowie der seelenvolle Ausdruck der Gesichter machen es wahrscheinlich, dafs der Maler der ersten und zweiten Bilderreihe der Südseite auch der Urheber dieser dritten Bilderreihe ist.

1. Verhör und Einkerkerung der hh. Nabor und Felix.

Kaiser Maximian, dem hinterbracht worden war, dafs die beiden ihm wohlbekannten Soldaten Nabor und Felix Christen seien, liefs sie vor sich kommen und befragte zunächst den Nabor, wie er dazu gekommen, Christ zu werden. Als dieser antwortete, er sei beinahe von Jugend an Christ und werde es auch bleiben, wurde er in den Kerker geworfen. Sodann wurde Felix verhört, und als auch dieser die Drohungen des Kaisers verachtete und standhaft blieb, liefs der Kaiser auch ihn zu Nabor in den Kerker führen, indem er sprach: „Ich werde euch durch mancherlei Art von Folter das Lebenslicht ausblasen". — Soweit das Kölner Brevier.

Im Bilde links vom Beschauer stehen zwei jugendliche Krieger, hingewandt zu dem schmalen östlichen Nebenfelde, wo jedenfalls der zu Gericht sitzende Maximian mit seinem Rathgeber Anolinus dargestellt war. Ueber dem ersten der beiden Krieger steht *s. nabor*, über dem andern *s. felix*. Nabor ist hier, wie in allen folgenden Bildern, bärtig dargestellt, Felix hingegen bartlos. Beide sind vom Heiligenschein umstrahlt. Nabor hat die Rechte wie zur Entgegnung erhoben. Rechts vom Beschauer ist ein zinnenbekröntes Gebäude erkennbar, der Kerker, aus dem ein mit dem Heiligenschein umgebenes Gesicht, von dem aber nur einige Spuren erhalten sind, hervorschaut.

Die unter dem Gemälde angebracht gewesene Legende ist bis auf wenige Buchstaben der letzten Vershälften gänzlich verschwunden. Ich habe folgende Ergänzung versucht:

Felix cum nabore maximiano exhibentur
Et sine rubore christianos se esse fatentur.

Felix und Nabor steh'n vor'm Kaiser und werden gefangen,
Weil sie bekennen mit Freimuth, dafs sie Christo anhangen.

Bemerkt sei, dafs man im ersten Verse die noch vorhandenen Buchstabenstriche als *nut* oder *unt* zu lesen versucht ist; ich habe sie als *ntu* gelesen, weil die beiden letzten Silben nothwendiger Weise *entur* lauten müssen wegen des Reimes mit dem im zweiten Verse unvermeidlichen *fatentur*.

2. Nabor und Felix werden blutig geschlagen.

Im Anschlufs an die Legende des Kölner Breviers fährt die bei Mombritius abgedruckte Passio unserer Martyrer also fort: Nach fünf Tagen liefs der Kaiser die beiden Soldaten wieder aus dem Kerker vorführen und befahl ihnen, den Göttern zu opfern. Und als sie sich dessen weigerten, liefsen Maximianus und Anolinus Knüttel herbeibringen, die beiden Martyrer ausstrecken und fünf Reihen von je drei Soldaten an ihnen vorbeimarschiren, die schrieen: „Opfert den Göttern, welche der Kaiser und Alle anbeten."

Im Bilde, von dem nur wenige Konturen übrig sind, sehen wir die Gestalten der Martyrer Nabor und Felix, entkleidet, aber mit blutigen Wunden bedeckt. Der Heiligenschein umgibt ihr Haupt. Ueber der Schulter des h. Felix wird ein vortrefflich gezeichnetes Henkersgesicht, aus dessen Augen die Lust an der Quälerei hervorleuchtet, sichtbar. Das Gesicht ist breit, die Züge derb, die Nase stumpf, die Farbe gebräunt.

Die beiden leoninischen Verse sind in folgender Weise ergänzt:

Extensos martires cedunt carnifices dire
Clamant transeuntes: cedant imperantium ire.
Ausgereckt von Schergen blutig sie werden geschlagen,
Hören sie müssen den Ruf: Gebt nach des Machthabers Plagen.

3. Nabor wird auf die Folter gespannt.

Als die beiden Martyrer trotz der blutigen Schläge unbeugsam blieben, liefs Anolinus den Nabor auf die Folter (equuleum) spannen und seine Seiten und Gliedmafsen mit Zangen (ungulae) schinden und mit glühenden Eisenstangen brennen. — So die Passio bei Mombritius.

Auf den ersten Blick macht unser Bild den Eindruck einer Kreuzigungsszene. Das Folterwerkzeug, „Pferdchen" genannt, hat der Maler als kreuzähnliches, aus rohen Baumästen ge-

[36]) Acta SS. XII. Julii.

zimmertes Holzgerüst dargestellt. Auch in der Legende unter dem Bilde hat wohl *„in cruce"* gestanden statt *„in equuleo"*, auch aus dem Grunde weil *equuleo* sich nicht in's Versmaafs hineinfügt. An diesem Foltergerüst hängt mit ausgereckten Armen, die mit Stricken an dem Querast festgebunden sind, ein nackter, nur an den Hüften mit einer linnenen Hülle bedeckter, bärtiger, junger Mann. Ueber seinem vom Heiligenschein umstrahlten Haupte steht auf der Wand der Name *s. nabor.* Ein gleichfalls nimbirter, weifsgekleideter Engel schwebt vom Himmel hernieder und bringt ein weifses Tuch. Es ist dies wohl die linnene Hülle, welche Nabors Blöfse bedeckt. Rechts vom Beschauer stehen drei Henker, von denen die beiden aufrechtstehenden mit eisernen Stäben, welche glühend zu sein scheinen, den linken Arm und die linke Seite Nabors derart bearbeiten, dafs das Blut hervorströmt. Links steht desgleichen ein Scherge, der mit einem eisernen Haken die rechte Seite des Martyrers schindet.

Die fast ganz zerstörte Legende habe ich in folgender Weise herstellen zu dürfen geglaubt:

In cruce pendet nabor funibus alligatus
Et diros sustinet ungularum cruciatus.
Nabor hängt in der Folter mit Stricken an's Holz angebunden,
Und mit eisernen Haken wird er gar grausam geschunden.

4. Nabor und Felix erdulden die Qual des Feuers.

Als Nabor auch bei dieser unmenschlichen Marter standhaft blieb, liefs Anolinus den Felix kommen und befragte ihn, woher denn seinem Genossen der Trotz komme, ungeachtet der Folter bei seinem Christuswahne zu beharren. „Denn Jupiter, der Mächtige, so sprach er, ist der wahre Gott; der deine aber ist ein Gekreuzigter." — „Dein Jupiter, entgegnete Felix, ist ein Ehebrecher, Knabenschänder und Vatermörder. Wenn du diesen als deinen Gott verehrst, wirst du gleich ihm dem ewigen Feuer anheimfallen." — Da rief Anolinus: „Die Götter werden uns zürnen, wenn diese nicht verbrannt werden." Er liefs sodann ein Feuer anzünden, und Nabor mit Felix demselben überantworten, damit sie von der Gluth verzehrt würden. Doch blieben sie unversehrt und wurden wiederum zum Kerker geführt. — So die Passio.

Im Vordergrunde des Bildes sehen wir brennendes Geäste am Boden liegen. Mitten drinnen stehen die beiden Glaubenshelden, bekleidet, mit gefalteten Händen, das Haupt vom Nimbus umstrahlt. Rechts vom Beschauer steht Nabor, links Felix. Die Namen sind über ihren Häuptern geschrieben. Der Henker mit dem braunen, tückischen Gesichte hält eine eiserne Stange in der Hand und schaut wüthend auf Felix hin. Links hinter Felix steht noch ein anderer Scherge, der sich mit einem krummen Haken zu schaffen macht. Der jugendliche Felix aber, dessen Gesichtsausdruck auf diesem Bilde aufserordentlich innig und ausdrucksvoll ist, schaut vertrauungsvoll nach oben, von wo aus den Wolken die segnende, vom Kreuznimbus umgebene Hand Gottes ragt. Christus der Herr ist es, der seinen muthigen Streitern Kraft und Trost spendet.

Die leidlich erhaltene Legende lautet, wie folgt:

Iuvenes incendio multumque diuque subacti
Nunc e ypocausto foris evadunt nece tacti.
Beide müssen gar lange erdulden die Hitze der Flammen,
Aus dem Feuer sie kommen als Opfer des Schwertes mitsammen.

5. Nabor und Felix werden enthauptet.

Kurze Zeit hierauf begab sich Maximianus nach Lodi (civitas Laudensis) und liefs die beiden Streiter Christi, an Ketten gefesselt, zum abschreckenden Beispiel für die Christen mit sich dorthin führen. Am dritten Tage beraumte er dort vor dem Stadtthore eine Gerichtssitzung an, liefs Nabor und Felix vorführen und sprach zu ihnen: „Nun, lafst doch endlich euere Zauberkünste fahren, höret auf ein Schaustück für alle zu sein und opfert unsern Göttern." Da antworteten die Martyrer: „Wir treiben keine Zauberei, sondern wir beten an Jesum Christum, den Sohn des lebendigen Gottes, und deine Drohungen achten wir nicht." Da gerieth der Kaiser in grofsen Zorn, liefs sie mit Knütteln schlagen und an selbiger Stelle enthaupten. — So der Bericht der Passio.

Im Vordergrunde des Bildes kniet Nabor, bekleidet mit langem Rocke, hinter ihm Felix. Beide haben die Hände gefaltet und den Körper vornübergebeugt. Ihr Haupt trägt den Heiligenschein. Bei dem einen steht *s. nabor*, bei dem anderen *s. felix*, zur Seite eines jeden ein Henker, der mit beiden Händen das Schwert emporschwingt, um seinem Opfer den Todesstreich zu versetzen.

Die ziemlich gut erhaltene Legende lautet:

Hic cum **felice** nabor **mucrone necantur**
Omine felice qui martirio **sociantur.**

Hier enthauptet den Felix und Nabor durch Schwertstreich der Henker,
Beide verband in der Marter des Schicksals gnädiger Lenker.

Es sei mir gestattet, die Beschreibung der Bilderreihe aus dem Martyrium der hh. Nabor und Felix mit dem poetischen Lobe abzuschliefsen, welches diesen Heiligen in einer Inschrift des Dreikönigenschreins, der stark hundert Jahre älter ist als unsere Wandmalereien, gezollt wird. Dieselbe umrahmt das obere Feld der Hinterseite des Schreines, in welchem die genannten Martyrer dargestellt sind mit Christus dem Herrn, ihrem himmlischen Belohner, in der Mitte, und lautet, wie folgt:

Vera fides perfectus amor spes firma fuere
His via martirio qui regna poli meruere.
His tribus armatus martir milesque beatus
Frater naboris pariter cum fratre amoris
Possidet in celis felicia premia felix.

6. Predigt des h. Gregorius von Spoleto.

Im alten Kölner Brevier wird in den Tagzeiten von den hh. Drei Königen der Oration, in welcher diese Heiligen erwähnt werden, unmittelbar angeschlossen eine andere, in welcher die hh. Felix und Nabor und sodann der h. Gregorius gefeiert werden.[37]) Dieselbe Ordnung tritt uns in den Wandgemälden entgegen. Mit Felix und Nabor zu einer Bilderreihe vereinigt, aber auf sie folgend, wird die Predigt und die Marter des h. Gregorius von Spoleto dargestellt.

Das Haupt dieses Heiligen nebst einem Theil seiner Gebeine kam durch den h. Erzbischof Bruno, Herzog von Lothringen († 965) in den Kölner Dom. Das Haupt wird in einer aus getriebenem Silber gegen Schlufs des XV. Jahrh. gefertigten Büste, die vorzüglich charakterisirt ist, in der Schatzkammer des Domes aufbewahrt; die Gebeine ruhen mit denen der hh. Nabor und Felix im obern Theile des Dreikönigenschreines. Gregorius war Priester zu Spoleto, einer Stadt Mittelitaliens. Er erlitt dort den Martertod am 24. Dezember 304. Aus seinen Marterakten, die bei Baronius[38]) und Tillemont[39]) angeführt sind, ersehen wir, dafs er sich in Spoleto hervorthat durch Belehrung der Heiden, deren er viele für den christlichen Glauben gewann, zumal der Herr seine Lehre bekräftigte durch Krankenheilungen und sonstige Wunderzeichen.

Diese Lehrthätigkeit des Gregorius ist in unserm Bilde dargestellt.

Links vom Beschauer steht ein mit grauer Kasel bekleideter, bartloser, jugendlicher Priester mit engelgleichem Gesichte, das den Nimbus trägt. Ueber ihm steht *s. gregorius.* In der mit dem Manipel aus Goldbrokat bekleideten Linken hält er ein Buch, die Rechte erhebt er zum Lehren. Vor ihm nämlich befindet sich eine Gruppe von sieben Personen. Es sind theils Männer, theils Frauen; die vordern knieen, die hintern stehen. Alle haben den Ausdruck der Ergriffenheit und hören ihm aufmerksam zu. Im untern Theile des Bildes fehlt die Ecke rechts. Dadurch nämlich, dafs eine Thür in diese Wand gebrochen wurde, ist ein Theil dieses Bildes, sowie die ganze untere Hälfte des folgenden Bildes zerstört worden. Von der unter dem Bilde angebrachten Legende ist nur je eine Silbe, und zwar die Anfangssilbe der beiden Verszeilen erhalten geblieben. Die versuchte Ergänzung lautet, wie folgt:

Signa multa facit gregorius in urbe spoleto
Spargendo transit Christi semen errore deleto.

Zeichen wirkt in Spoleto Gregorius der Priester und Meister,
Predigt die Lehre des Kreuzes, verscheuchend der Finsternifs Geister.

7. Martyrium des h. Gregorius von Spoleto.

Als nun Flaccus, der kaiserliche Präfekt, nach Spoleto kam und von der Thätigkeit des Gregorius hörte, schickte er eine Abtheilung von 40 Soldaten, die den Heiligen gefangen nahmen und ihn zu Flaccus führten. Dieser stellte ein kurzes Verhör mit ihm an und befahl ihm den Göttern zu opfern. „Dann wirst du, so sagte er, unser Freund sein, und die unüberwindlichen Kaiser werden dich mit Gunsterweisungen überhäufen.“ Gregorius antwortete: „Mich verlangt nach solcher Freundschaft nicht; ich opfere nicht den Dämonen, sondern Jesu Christo meinem Gotte.“ Da befahl Flaccus dem Gregorius, der die Götter gelästert, mit Kolben den Mund zu zerschmettern.

[37]) Die Oration lautet: Letetur ecclesia tua deus beatorum martyrum tuorum felicis, naboris et gregorii confisa suffragiis: atque eorum precibus gloriosis et devota permaneat et secura consistat. Per Dom.

[38]) Annales ad annum 304.

[39]) »Mémoires«, tom V. p. 133.

Und da er trotzdem fortfuhr Christum zu bekennen, liefs er ihn mit Knütteln schlagen, auf die Folter spannen, mit Fackeln sengen und schliefslich enthaupten.

Auf unserm Bilde, das, wie gesagt, nur in seiner obern Hälfte erhalten geblieben, ist dargestellt, wie dem Martyrer die Gesichtsknochen zerschmettert und der Kopf mit Knütteln bearbeitet wird. Rechts vom Beschauer steht Gregorius, gekleidet wie im vorhergehenden Bilde. Der Heiligenschein umstrahlt sein Haupt. Neben ihm steht *s. gregorius.* Links neben ihm steht eine kräftige Mannesgestalt mit Bart, Flaccus der Präfekt, bekleidet mit blauem Mantel, weifsem Hermelin und rother Mütze. Die Rechte streckt er gebieterisch vor auf Gregorius hinweisend. Zwei Schergen mit enganliegenden, grauen Wämsern und rohem Gesichtsausdruck, von denen der eine rechts, der andere links neben Gregorius steht, schlagen ihn mit Knütteln auf's Haupt. Mit der Linken sucht einer der Schergen den Gregorius niederzudrücken. Vor Schmerz stöhnt der Martyrer; denn sein Mund ist leicht geöffnet. Die Linke legt er auf die Brust, die Rechte erhebt er wie zur Klage.

Die Legende, welche gänzlich verschwunden ist, dürfte dem Sinne nach wenigstens gelautet haben:

Sacerdos vinctus ad mortem a Flacco damnatur
Nodosis fustibus caput eius sacrum verberatur.
Aus dem Munde des Flaccus vernimmt der Held ohne Klagen
Das Urtheil und wird auf das Haupt mit Keulen geschlagen.

Die von mir versuchte Beschreibung der Wandgemälde des hohen Chores unseres Domes wird gewifs nicht vollständig befriedigen. Sie wird vielmehr die Sehnsucht erregen, dieses grofsartige und herrliche Werk der Malerei längst entschwundener Zeiten in seiner ursprünglichen Farbenpracht schauen zu können. Wenn es zur Zeit noch nicht angezeigt sein sollte, an die Wiederherstellung dieser Malereien zu denken, so dürfte eine farbige Wiedergabe derselben doch ein berechtigter Wunsch sein, dem auf Grund der im vorigen Jahre genommenen Kopien vielleicht schon bald entsprochen wird.

Köln. Arnold Steffens.

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg.

IV. (Schlufs.)



Es erübrigt nun noch, von den Deckenbildern der Emmeramskirche der Darstellungen in den Kreisen der vier Ecken des Rechtecks zu gedenken, das sich über dem Chorraum ausdehnt. Die Zusammenstellung (Petrus, Paulus, Matthäus, Josias) wirkt auf den ersten Blick befremdlich. Allein auch hier wiederholt sich der Fall, dafs in die Reihe der geschichtlichen Gestalten eine typische Figur tritt, Josias. Völlig verständlich werden uns diese begleitenden Nebendarstellungen, wenn wir ihren Zusammenhang mit dem ganzen Cyklus, mit den Bildern, die sich westlich und östlich daran anschliefsen, im Auge behalten. Durch das Ganze zieht sich der Gedanke der Erlösung der Menschheit. Vorbereitet durch die göttliche Vorsehung in der alten Geschichte, hat sie sich im Opfertode Christi vollzogen. Die beiden Darstellungen im Scheitel des Mittel- und Querschiff trennenden Bogens: Christus am Kreuze und Christus als Hohepriester, übernehmen die Vermittlung des Hauptgedankens für das Querschiff und Hauptschiff. Dagegen führt nun das erste Bild rechts im Schiffe mit Petrus den Gedanken weiter, welcher ihm durch die letzte Darstellung rechts in der Bogenlaibung dargeboten wurde, wo Christus als Sieger über Kaiphas und Pilatus steht. Eine neue Zeit ist angebrochen, die unter dem Zeichen der Kirche, der Vermittlerin der Erlösung, steht, und so sind hier die Worte von der Ecclesia mater, mit denen uns der Cyklus des Mittelschiffes begrüfst,[86]) kein blofser Zufall. Ganz deutlich tritt auch die Beziehung zu der Querschiffsdarstellung in dem „*summi vice patris praesidet*" hervor. Von hier aus wäre nur mehr ein Schritt gewesen zu der kirchenpolitischen Auffassung, die sich seit Gregor VII. befestigte, wenn wir namentlich bedenken, dafs wir zu Füfsen Christi auch den Vertreter der römischen Weltherr-

86) Es ist zu beachten, dafs die beiden vorliegenden Tituli-Abschriften von Osten nach Westen fortschreiten, während sich die Gedankenfolge von Westen nach Osten, vom westlichen Querschiff zum Ostchor hinbewegt.

schaft, Pilatus, sehen. Allein der Titulus des Petrusbildes ist ohne politische Nüancirung.[37])

Der Gedanke von der Erlösung am Kreuze und der Aufnahme und Vermittlung der Erlösungsverdienste durch die Kirche findet in der frühmittelalterlichen Kunst, wie bereits weiter oben angedeutet wurde, häufig dadurch seinen Ausdruck, dafs die Kirche als symbolische Figur unter dem Kreuze stehend dargestellt wird. Hier umgeben die Repräsentanten der Kirche, Petrus und Paulus, die Hauptdarstellung und von den Evangelisten jener, welcher in den liturgischen Evangelienabschnitten am öftesten zu Wort kommt, Matthäus, letzterer gleichsam als Abbreviatur für die vier Evangelisten, die sonst gern in ihrer Gesammtheit in einem ähnlichen Zusammenhange auftreten. Josias hat dem beigegebenen Text zufolge die Rolle eines typischen Repräsentaten des neutestamentlichen Opfers und Gottesdienstes und steht in der Umgebung des Kreuzes und über dem Eingang zum Chore, dem bevorzugten Schauplatze des neutestamentlichen Gottesdienstes, ganz an seinem Platze.[38]) Letzteres um so mehr, da im Chore selbst in den das Mittelbild begleitenden Nebendarstellungen nur mehr alttestamentliche Typen verwendet werden, wie die folgenden Tituli lehren:

In spera desuper sacrario in parte sinistra vbi reponitur Sacramentum eucharistie Scripta sunt hec duo carmina heroica et exametra vbj Melchisedech offert panem et vinum Abrahe (Gen. 14). *Monocolon distichon:*

Diuitis in mensa cum sederis equa repensa
Assimilas Hiesum qui se nobis dedit esum.

Ex opposito huius spere desuper sacristia in dextra parte vbi david prevalet contra Goliad in funda et lapide (1. Reg. 17) *Verba Dauid:*

Provehor e caulis puer ad regalia Saulis
Ut constet verbum quia frangitur omne superbum.

In magna Rota chori, vbi videlicet figuratur Apocalypsis statusque ecclesie militantis, habentur hec carmina:

Proficit ecclesia sub tali philosophia
Pulsatur ventis deuocio proficientis
Respirare quater pulsata petit pia mater
Et quater afflat ei favor optate requiei
Et bene plasmauit male perdita sanguine lauit
Nequicie morbis finem dedens pater orbis
Quatuor ergo bonis mutat mala condicionis
Quatruplus ecce status certo meat orbe rotatus.

In interiori spera huius magne spere hoc distichon continetur: vbi agnus stat in throno:

Curia pacis aue nichil intra te nisi suaue
Omnipotens magnus deus est tibi lumen et agnus

Extra speram magnam versus Caput agni in sinistra parte desuper ianuam Chori, vbi habetur figura salomonis discernentis inter duas meretrices: Afferte michi inquiens gladium (3 Reg. 3):

Summe pater rerum solus sine fine dierum
Omnia disponis sub iure tui Salomonis.

Ex opposito huius Spere videlicet in dextra parte desuper alteram ianuam, vbi effigiata est figura castissimi Joseph nequissimeque bestie vxoris Pharaonis dictum Joseph ad malum inuitantis (Gen. 39) *Distichon:*

Qui sibi fit princeps bene te regit ille deinceps
Sic mundumpa uit Joseph vbi se superauit.

Das Bildschema des Chores weicht nur wenig ab von der Anordnung, welche wir im Quer- und Mittelschiff antrafen. Wieder umgeben das mittlere Feld vier von Kreisen eingefafste Darstellungen, während jenes selbst durch zwei konzentrische Kreise, wenn wir anders dem schlichten Berichte Glauben schenken dürfen, bestimmt ist. Inhaltlich bringt der Chor zu der im Querschiff gegebenen Vorbereitung und der im Hauptschiff charakterisirten zeitlichen Erfüllung die endliche Vollendung der Erlösung und zwar im Anschlufs an das 7. Kapitel der Apokalypse. Daher steht im inneren Kreise des Mittelfeldes das Lamm Gottes auf dem Throne (Apok. 7, 17), eine in St. Emmeram geläufige Darstellung.[39])

Der umgebende Kreis schildert den „status militantis ecclesie". Ueber das Wie wage ich nur soviel zu behaupten, dafs wahrscheinlich

[37]) Vgl. meinen Aufsatz: „Die Reiterfiguren der Regensb. Domfaçade im Lichte mittelalterlicher Kirchenpolitik", »Zeitschrift für christliche Kunst« (1900), 368.

[38]) Honor. Aug., l. c. 925 B: Hoc totum prophetae futurum praedixerunt, hoc variis figuris praesignaverunt. Rex namque piissimus Josias celeberrimum Pascha sollemnizavit et cunctum populum regni ad convivium invitavit . . . Hic Josias est Christus rex justitiae, qui celebre universo mundo Pascha celebravit cum seipsum deo Patri in paschali die Iudaeorum immolavit.

[39]) Vgl. Swarzenski, Taf. 6 Nr. 15 u. 16. Der gleiche Gegenstand war auch in der Abtskapelle des Klosters zu sehen, wie die Wilheringer HS. fol. 54 lehrt: *Item ibidem (in cap. abbat.) in circulo ad agnum dei: Quesimus agne dei dignare tuis misereri.*

die vier von Engeln gehaltenen Winde (Apok. 7, 1) zur Kennzeichnung eines „quadruplus status" der streitenden Kirche verwerthet waren. Der Text der begleitenden Tituli klingt, wohl kaum zufällig, an Beda's des Ehrwürdigen Erklärung des 7. Kapitels der Apokalypse an. Beda erblickt im Anfange dieses Kapitels einen Hinweis auf das Reich des Antichrist, in welchem die alten Weltreiche (= quattuor angeli) siegreich und mit Entfaltung ihrer ganzen Gewaltherrschaft gleichsam wieder aufleben, nachdem sie durch den „alter angelus ascendens ab ortu solis" (= Christus) vernichtet worden waren.[40]) Die Zugrundelegung einer derartigen Interpretationsweise würde allerdings zu unserem ganzen Cyklus vortrefflich passen und namentlich durch das Zurückgreifen auf die vier alten Reiche die Einheitlichkeit des ganzen Bilderkreises in einem hellen Lichte erscheinen lassen.

Geringere Schwierigkeiten in der Deutung machen die Legenden der Nebenfiguren. Denn dafs die alttestamentlichen Gestalten Josephs, Salomons, Davids und Melchisedechs trotz des moralisirenden Gepräges, in dem sie auftreten, nur die ewigen Ruhmestitel des Lammes auf dem Throne zu feiern berufen sind, kann nicht zweifelhaft sein. Sie weisen hin auf Christus, den Erlöser,[41]) den Richter, den König und Priester. Zu bemerken ist die feinfühlige örtliche Korrespondenz, welche zwischen dem Aufbewahrungsorte der hl. Eucharistie und der Darstellung des Opfers Melchisedechs besteht. Wie in diesem Falle, so enthält die Wilheringer Handschrift auch sonst noch werthvolle Andeutungen über die alte Kirche von St. Emmeram und ihre Ausstattung. So erfahren wir, dafs die Sakristei sich rechts vom Chore befand, dafs zwei Pforten vom Chor in das Schiff der Kirche führten, dafs in der Nähe eben jener Pforten zwei Altäre im Schiffe der Kirche standen, der eine den Heiligen Johannes und Paulus und der andere den Aposteln geweiht. Mitten im Hauptschiff der Kirche befand sich seltsamer Weise das Baptisterium; denn über ihm breitete sich das auf die Decke gemalte Kreuz aus. Die Nachricht von dem Vorhandensein des Taufsteins in der Klosterkirche ist meines Erachtens von der gröfsten Wichtigkeit für die Entscheidung der Frage nach der alten Pfarrkirche bei St. Emmeram. Offenbar war das die Klosterkirche selbst und wurde erst später eine eigene Pfarrkirche (St. Rupert) errichtet.

An dieser Stelle ist noch eines Titulus zu gedenken, des letzten auf die eigentliche Klosterkirche bezüglichen, den die Wilheringer Handschrift überliefert. Der Text lautet:

In Circulo pendente In medio ecclesie monasterii s. Emerami.

Uendita spe vite quidam sua dona dedere
Hinc decus aurificum splendet ob hoc meritum
Dans Emerame preces fac detur eis merces
Rege deo vere sunt vbi divicie.
Mater : quid : fili : deus es : sum : cur cruce pendes?
Ne genus humanum tendat ad interitum.

In der Mitte der Kirche, also wohl über dem Taufstein, hing demnach ein Kronleuchter mit obiger Inschrift. Die dramatische Form der letzten zwei Zeilen klingt so, als ob diese einem Passionsspiele der Zeit entnommen wären. Sie deuten darauf hin, dafs an dem Kronleuchter Christus am Kreuze und seine Mutter dargestellt waren.

Was will aber die vorausgehende Versreihe besagen? Welches waren die Dedikanten, die den Kronleuchter stifteten, nachdem sie die Hoffnung auf's Leben aufgegeben?

Meine Vermuthung ist, dafs ein tragischer Vorgang in der Geschichte des Klosters die Veranlassung zu seiner Stiftung bildete. Es wäre damit zugleich die Zeit seines Ursprungs gegeben. In einer der Episoden des traurigen Kampfes zwischen der staufischen und päpstlichen Partei war König Konrad IV. im Jahre 1250 nach Regensburg gekommen, um den Bischof Albert I. und sein Hochstift für die Gefangennahme von Regensburger Bürgern in entsetzlicher Weise zu strafen. Beim Anblicke all der Greuel, welche die königliche Partei

[40]) *Post haec vidi quattuor angelos stare super quattuor angulos terrae.* Id est quattuor regna principalia, Assyriorum scilicet et Persarum, Graecorumque et Romanorum. Sicut enim in superioribus sigillis post multiformes ecclesiae conflictus triumphantium vidit gaudia animarum, sic etiam nunc regnum Antichristi; quae victoria sequatur praecedentium mundi regnorum, quae Christi ecclesiae juri jam cesserunt, probaturus est exemplis. *Tenentes quattuor ventos terrae* etc. Suo quodammodo potentatu omnia praefocantes nullum pro libitu sui juris respirare sinebant. Vener. Beda, Explan. Apoc. c. 7, Migne Patr. l. 93, 149.

[41]) cf. Genes. 41, 45.

im Hochstift, in der Stadt, an den hl. Stätten verübt hatte, ward Albert I. so empört, dafs er an einen Mordanschlag gegen das Leben des Königs dachte. In der That drang ein Dienstmann des Bischofs, Konrad von Hohenfels, in das Schlafgemach Konrads IV., der in St. Emmeram wohnte, um den König zu ermorden. Mehrere Ritter in der Begleitung des Königs verloren damals ihr Leben, während letzterer selbst durch einen glücklichen Umstand dem Tode entging. Die Rache des Königs war furchtbar. Sie kehrte sich zunächst gegen den Schauplatz jener Vorgänge. Der Abt des Klosters, der indefs wohl mit Unrecht der Mitwissenschaft am Mordanschlage beschuldigt wurde, wurde in Fesseln geworfen, das Kloster geplündert und verwüstet; ja im ersten Zorn beabsichtigte der König seine gänzliche Vernichtung. Später ward wenigstens das eine Haus, in dem die Unthat geschehen, dem Verderben geweiht.[42])

Von den umgekommenen Rittern aber berichtet die Emmeramer Tradition, dafs sie in der Mitte der Kirche unter dem grofsen Kronleuchter — also in der Nähe des Baptisteriums — bestattet sind.[43])

Die Richtigkeit meiner Vermuthung vorausgesetzt, dafs dieser ganze Vorgang die Stiftung des Leuchters veranlafste, welches waren die Stifter? Vielleicht Abt und Konvent des Klosters, die sich in ihrer Todesangst zum hl. Emmeram mit dieser Votivgabe verlobten? Der Gedanke ist nicht ganz abzuweisen. Indefs legt der Text der Verse die Annahme näher, dafs es sich um Stifter handelt, die ihr Leben wirklich lassen mufsten und denen nun für die Darangabe der vergänglichen Güter auf den Machtspruch des irdischen Königs hin unter dem himmlischen Könige (rege deo) unvergängliche Reichthümer vom hl. Emmeram erfleht werden mögen. Hiernach hätten wir an bischöfliche Dienstmänner zu denken, welche am Morde betheiligt hingerichtet wurden und vor ihrem Tode ein Denkmal der Bufse und Sühne über dem Grabe der ermordeten Ritter stifteten.

Die Wilheringer Handschrift schliefst ihre Mittheilungen über St. Emmeram mit einer Weiheinschrift in der Abtskapelle vom Jahre 1189[44]) und mit Titeln, welche theilweise sicher schon der Regierung des Abtes Alto (1358 bis 1385) angehören. Statt hierauf einzugehen, ziehe ich es vor, das Bild der Hauptkirche zu vervollständigen, soweit es an der Hand der öfters erwähnten Münchner Handschrift möglich ist.

Als besonders willkommene Ergänzung ist in der letzteren die Nachricht über die Ausstattung der Apsis zu begrüfsen. Der entsprechende Text lautet wie folgt:

Metra in choro super imaginem Majestatis circumdatam quattuor Evangelistarum figuris deinde per totam ecclesiam in tabulato superiori a choro incipiendo:

Qui natus moreris, dum surgis aethera scandis
Christe . . . as faciem mystica pandis.

Es bedarf keiner genaueren Erläuterung des Textes, um zu erkennen, dafs hiermit zunächst die Wandmalerei in der Apsiskoncha, die Majestas Domini umgeben von den Evangelistensymbolen, gemeint ist. Zu ihr gehörten auch die beiden, zur Zeit der Abschrift wahrscheinlich nicht mehr vollständig lesbaren, Verse. Die Wilheringer Handschrift, welche die Apsis aufser Acht läfst, hat sie nicht. Dagegen werden dann die Legenden des Tabulates von beiden Abschriften gleichlautend verzeichnet.

Im Vorbeigehen theile ich hier auch die der Münchner Abschrift entlehnten Inschriften am Chorgestühl und den seitlichen Eingangspforten des Chores mit:

Metra incisa stallis medii chori:
Nunc lege nunc ora nunc cum fervore labora.
Sic erit hora brevis sic labor ipse levis.[45])

Supra januam chori ex parte s. Wolfgangi:
Hortor festines prius hoc tibi notare (!)
Error verborum simul et confusio morum.

Supra januam chori ex parte altaris s. Achatii:
Post laus reddatur divina placens pia munda
Sincopa tollatur discordia mens vagabunda.

Aber noch immer ist unsere an Inschriften reiche Quelle nicht erschöpft. Zwar schweigt

[42]) Vgl. Janner »Gesch. d. Bischöfe von Regensburg« (Regensburg 1884) 2, 438 ff.

[43]) Omnes in medio ecclesiae sub magno candelabro (quod vulgo corona appellatur) sunt sepulti. Clm. 14970 fol. 12 v.

[44]) Gedruckt in M. G. H. SS. XI, 344 ff.

[45]) 1271 erliefs Bischof Leo von Regensburg eine Konstitution, dafs alle Klöster vom Orden des hl. Benedikt in der Diöcese sich im kirchl. Ritus nach St. Emmeram zu richten haben. Hier ist am Schlusse das angeführte Distichon zitirt. Die Konstitution s. in »Historia Mon d. Emmer.« Tom. IV fol. 89 (Handschr. der Regensb. k. Kreisbibl. Rat. ep. et. cl. 346).

sie sich gänzlich aus über die Gestalt der Seitenwände von Chor und Mittelschiff der Kirche, die kaum alles künstlerischen Schmuckes entbehrt haben werden; dagegen überliefert sie in dankenswerther Weise einen Cyklus von Glasgemälden des östlichen Mönchschores. Derselbe erhielt in den drei Jochen, auf die er sich erstreckte, durch zweimal drei Fenster über der Höhe der Seitenschiffsdächer sein Licht. Es war gebrochen durch Glasgemälde, welche wie der Plafond des Mittelschiffs das Lob des Kreuzes verkündeten. In den zwölf Versen, von denen, wenn die Rechnung nicht trügt, je zwei auf eines der Fenster treffen, zeigt sich die gleiche Vermengung des hisotrischen, typischen und symbolischen Moments wie auf den Deckenbildern. Leider ermöglicht die blofse Anführung der Metren keinen Schlufs auf das Bildschema der Darstellung, ja nicht einmal auf die Art der einzelnen Bilder. Dagegen ist der Hinweis auf den Begründer des Cyklus, Abt Peringer II. (1177—1201), dessen Namen die Ueberschrift der Tituli trägt, von Werth. Der Cyklus weist sich dadurch als ein mit den Deckenbildern — entstanden nach dem Brande vom Jahre 1166 — ungefähr gleichzeitiges Werk aus. Der Text lautet:

In choro in fenestris scripta Peringerus Abbas 1177 (sic).

Regi posse datur crux qua scelus omne fugatur
Mundo vita datur pax ecclesiae renovatur[46])
Rex immortalis tibi nos convivificabis
Victorem mortis signat victoria fortis
Sicut habent legis haec mystica nosque redemit
Verbi sumpta caro moriens vim mortis ademit
Venit ad ima deus hominis causa redimendi
Exulat ecce reus poenam portans moriendi
Crux vetus archa pari ratione valet similari
Crux Cosroam stravit sic archa Dagon mutilavit
Hic Jacobus sacrum suscepit pontificatum
Collatam nobis vetus est Ephod Aaronis.

Glasgemälde schmückten auch das grofse Rundfenster, welches von Westen her sein Licht in den Westchor und das westliche Querschiff ergiefst. In diesem Theil der Kirche, welcher kurzweg Dionysiuschor heifst, waren

[46]) Vgl. einen anklingenden Vers bei P. Weber a. a. O. 65 am Fufse des Kreuzes auf einem Buchdeckel zu Fritzlar aus d. XII. Jahrh.

auch an den Wänden Gemälde angebracht. Beide, die Glas- und die Wandgemälde, erzählten das Leben des hl. Dionysius des Areopagiten, dessen Reliquien die Emmeramer bekanntlich seit der Zeit eines Reginward und Otloh zu besitzen vermeinten. Es möge hier genügen zum Belege wenigstens die Ueberschriften zu nennen, unter denen unsere Quelle die leoninischen Verse aufführt. Jene für die Glasgemälde lautet: *In magna fenestra ejusdem* (= S. Dionysii) *chori*, die für die Wandgemälde: *Circa vitam S. Dionysii depictam.* Es ist nicht unmöglich, dafs sich im Dionysiuschore Kunsterzeugnisse aus der Zeit seines Aufbaues (Mitte des XI. Jahrh.) über die Brandkatastrophe von 1166 hinaus erhalten hatten. Die unechte Bulle Leos IX. wenigstens, welche den Emmeramern den Besitz des hl. Dionysius bestätigen sollte, nimmt Bezug auf Wandgemälde und Skulpturen zu St. Emmeram aus alter Zeit.[47])

Fast hätten diese letzten Ausführungen die Grenzen des angekündigten Themas überschritten. Allein die Gelegenheit war zu günstig, dem zu behandelnden Gegenstande ein paar Mittheilungen verwandter Art mit auf den Weg zu geben. Es wird sich nicht leugnen lassen, dafs die Berücksichtigung der zahlreichen überlieferten Tituli das Bild, das die bisherige Kunstforschung von der Emmeramskirche aufrollte, um einige Züge bereichert. Sollten die vorliegenden Zeilen den Anstofs dazu geben, etwaigen im Westchor und Scheidebogen von Quer- und Mittelschiff noch schlummernden Wandmalereien zu einer fröhlichen Auferstehung zu verhelfen, so würde sie mehr erreichen, als in ihrer ursprünglichen Absicht lag. So möge immerhin der Hinweis auf Existenz und Ideengehalt von romanischen Wandmalereien an einer Kunststätte genügen, deren Einflufs allem Anscheine nach wie in der Buchmalerei, so auch in der monumentalen Malkunst nicht auf die Mauern des eigenen Hauses beschränkt blieb. —

Regensburg. J. A. Endres.

[47]) picturis quoque parietum multiplicibus et sculpturis vetustissimis exprimentibus indicia veritatis et notas indubitata fide comperimus dicti doctoris et martyris (= s. Dionysii) ossa venerabilia apud memoratum b. Emmerami coenobium integraliter contineri. »Mausoleum s. Emmerami« (4. Aufl.) (Regensburg 1752) 69. Ueber die Bulle s. Janner 1, 543 ff.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

VIa.

(Mit 10 Abbildungen.)

B. (Schlufs.)

Die Anfänge der Armenbibel.

Abb. 6. Initiale des Hildesheimer Missale zum Feste des hl. Bernward.

Zyklen entstehen oft langsam. An den Portalen sowie in den Malereien und Fenstern mittelalterlicher Kirchen stammen viele aus dem geistlichen Schauspiele,[8]) dieses aber hat sich bis zum XIII. Jahrh. vornehmlich entwickelt aus der ehedem dem hl. Augustinus zugewiesenen Schrift »Ueber das Glaubensbekenntnifs gegen Juden, Heiden und Arianer«.[9]) Sie wurde seit dem Beginn des XI. Jahrh. vor Weihnachten in dramatischer Weise vorgetragen, wie noch heute in der Charwoche die Leidensgeschichte von verschiedenen Geistlichen gesungen wird, und in ihr treten nicht nur Propheten, sondern auch Nabuchodonosor, Virgil und eine Sibylle als Zeugen der Gottheit Christi auf. Verkürzt und in dramatischere Form gebracht, wurde sie Prophetenspiel genannt und von den studirenden Klerikern aufgeführt.[10]) Bei der weiteren Umbildung waren zwei Umstände wirksam. Erstens, dafs die in der Augustinischen Rede betonte Gegnerschaft der Heiden und Arianer wegfiel, also nur die Juden zu bekämpfen blieben, gegen die nicht nur neue Propheten aufgerufen, sondern auch Gottes Strafgerichte über Jerusalem betont wurden. Weil zweitens das Prophetenspiel vor Weihnachten aufzuführen war, berücksichtigte man natürlich vor allem jene prophetische Stellen, welche die Gottheit des Christkindes und die Jungfrauschaft seiner Mutter hervorhoben. Illustrationen eines solchen Prophetenspieles sind unter andern die Reste des ehedem in der Vorhalle des Hildesheimer Domes gemalten Cyklus. Zu einem bischöflichen Segen, der dort im XII. Jahrh. gespendet worden sei, stehen sie sicher in keiner Beziehung.[11])

In jenen Malereien erscheinen Balaam (4. Mos. 24, 17), Jeremias (31, 22), Habakuk (3, 3), Michaeas (4, 1), Osee (13, 15), Salomon (Ekkles. 11, 2) und ein sechster Prophet, dessen Spruchband zerstört ist. Auf der andern Seite des Cyklus betonen zuerst Zacharias (4, 7), Petrus (, 2, 4 f.) und Paulus (Ephes. 2, 19 f.), Christus sei der Eckstein, dann Matthäus (1, 18), Johannes (1, 16) und Lukas (2, 52) seine Begnadigung, Simeon aber nach Luk. 2, 34, dafs die Juden den Begnadigten nicht aufnahmen und sich an diesem Eckstein stofsen. Sie werden dafür, wie bereits Ezechiel[12]) vorhergesagt hat, bestraft. Weiterhin folgen Vorbilder der Jungfrauschaft Marias: Gedeon, Moses am Dornbusch und ein drittes zerstörtes. Offenbar pafst also alles in den Rahmen der alten Prophetenspiele.[13])

Auch die bekannte Deckenmalerei in St. Michael zu Hildesheim ist eine Illustration eines aus dem Prophetenspiel entstandenen mittelalterlichen Schauspieles, das „Jessespiel" genannt werden darf. Eine solche dieser Deckenmalerei sehr verwandte Bühnenaufführung enthält noch das in einer Abschrift aus dem Jahre 1468 erhaltene Spiel von Coventry in England.[14]) Es umfafst die ganze Heilsgeschichte und stellt in den sieben ersten Abtheilungen dar: die Erschaffung der Welt mit dem Falle der Engel, die Sünde Adams

---

8) Weber, »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnifs erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge«, Stuttgart, Neff (1894). S. 8, 48 f. »Sepet, Les prophètes du Christ, Etude sur les origines du théatre au moyen âge, Bibliothèque de l'école des chartes« 6e Série III (1867) 1 s., 210 s.; IV (1868), 105 s., 261; XXXVIII (1877) 397 s.

9) »Contra Judaeos, Paganos et Arianos sermo de symbolo«, Migne, Patrol. lat. XLII Appendix 1117 s. Vgl. Bibliothèque 6e Série III (1867) p. 2 s.

10) Ein solches Spiel bei Didron, »Annales archéologiques« XI, 205 s.

11) Diese Zeitschrift III, 318.

12) Man beachte, wie hier die Propheten auf die eine, die Apostel auf die andere Seite gestellt sind. Vgl. Sauer, »Symbolik des Kirchengebäudes«, Freiburg, Herder (1902). S. 297 f.

13) Die in jenem Cyklus nach Ezechiel 9, 1 f. breit dargestellte Ermordung der Gottlosen wird schon angeführt in einem mit dem Prophetenspiel enge verwandten, dem hl. Augustin zugeschriebenen Dialog »De altercatione Ecclesiae et Synagogae« bei Migne, Patrol. lat. XLII, 1135 f. Vgl. Weber S. 69 f. Das »Dreieck mit sieben Augen« in den Malereien zu Hildesheim dürfte wohl den Eckstein sinnbilden, von dem die oben genannten Propheten reden.

14) Bibliothèque XXXVIII (1877) 415 s.

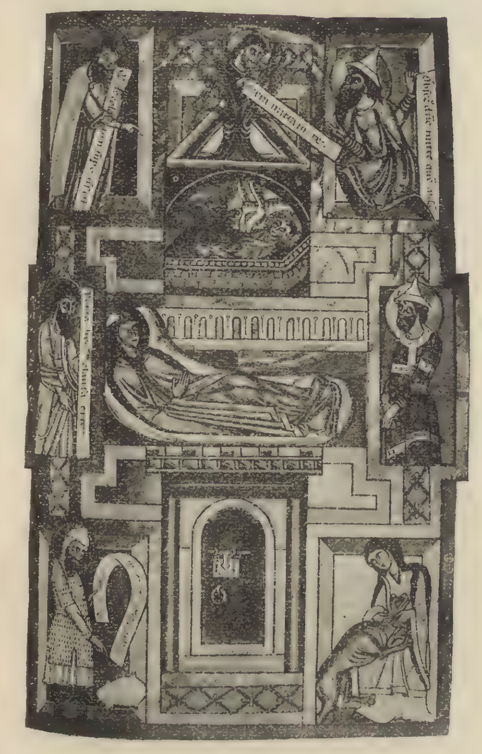


Abb. 7. Das Weihnachtsfest.

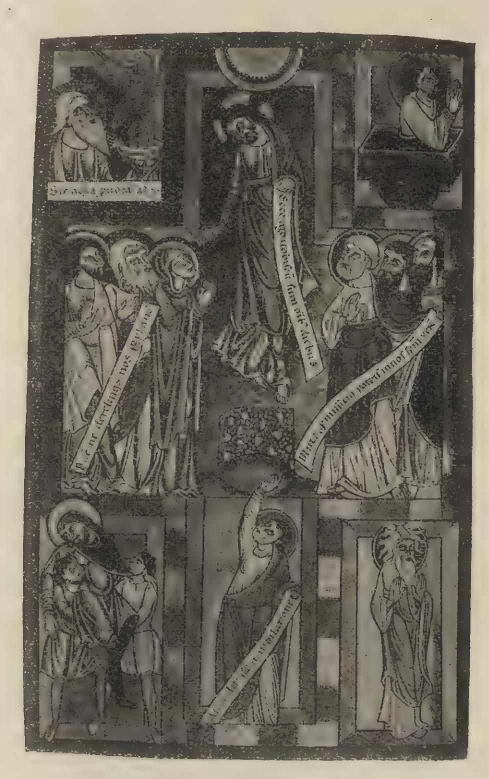


Abb 8. Christi Himmelfahrt.

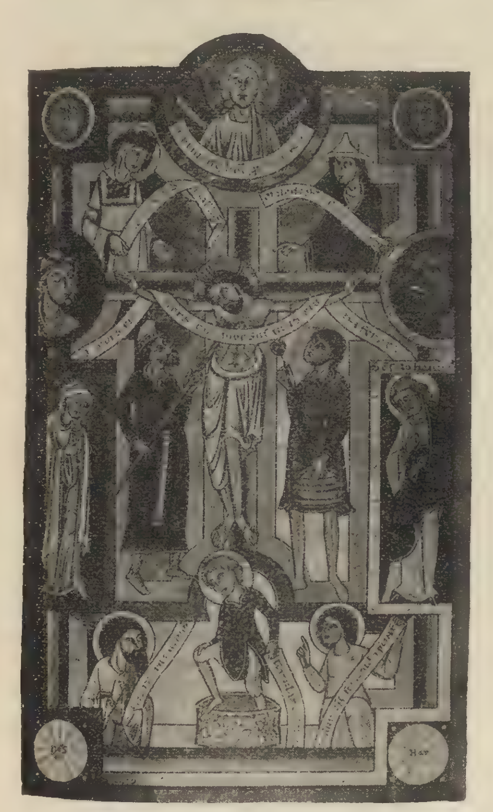


Abb. 9. Die Kreuzigung Christi. (Kanonbild.)



Abb. 10. Die Aufnahme Marias in den Himmel.

Miniaturen eines Missale aus Hildesheim.

und Evas, Kain und Abel, die Sündfluth, Abrahams Opfer, Moses und die Gesetzgebung, endlich die Propheten. In dieser letzten Abtheilung sind 13 Propheten mit 13 königlichen Vorfahren, an deren Spitze als 14. Jesse erscheint, dargestellt. Isaias erscheint bei Jesse und David, Jeremias neben Salomon, Ezechiel bei Roboam u. s. w.

Die Decke von St. Michael zeigt neben und zwischen 3 · 14 Vorfahren Christi 2 · 13 Propheten. Sie beginnt mit der Darstellung des Sündenfalles, der den zweiten Theil des Spieles von Coventry bildete.

In den bisher behandelten Spielen und den zu ihnen in Beziehung stehenden Malereien traten Propheten als Zeugen des Messias auf. In anderer Art sollten die Vorbilder des Alten Bundes die Würde des Herrn darthun. Wenigstens seit dem VII. Jahrh. war man gewohnt, Szenen des Neuen Testamentes durch analoge des Alten Bundes dem christlichen Volk verständlicher zu machen. Beda erzählt, Abt Benedict Biscop habe Bilder, in denen die Uebereinstimmung der beiden Testamente dargestellt war, 678 und 684 aus Rom nach England gebracht und dort als Vorlagen zur Ausmalung seines Klosters verwerthet.[15] Eine systematische Reihe von Bildern, welche auf die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Testamenten hinweisen, bieten die Emails des bekannten, 1181 von Peter von Verdun vollendeten Altares von Klosterneuburg. Sie schildern 17 Ereignisse des Neuen Bundes und begleiten jedes derselben mit zwei Vorbildern, von denen eines sich vor der Verkündigung des Gesetzes an Moses vollzog, das andere nach dieser Gesetzgebung.[16] So steht z. B. die Verkündigung an Maria zwischen der Verkündigung der Geburt Isaaks und Samsons, Christi Geburt zwischen der Geburt der beiden Genannten, die Anbetung der Könige zwischen der Begegnung Abrahams mit Melchisedech und dem Besuche der Königin von Saba.

Das Hildesheimer Missale verbindet beide Systeme, indem es neben die stets in der Mitte angeordnete Hauptszene sowohl Propheten als Vorbilder stellt. Es beginnt aber schon mit zwei sich gegenüberstehenden Blättern, worauf die Erschaffung der Welt geschildert wird. (Abb. 2 und 3.) Das erklärt sich wiederum aus der geschichtlichen Entwicklung des Prophetenspieles; denn Sepet hat nachgewiesen,[17] dafs im Spiel und in der Prozession der Propheten Adam, Kain und Abel frühe an die Spitze gestellt wurden, und dafs ihr Auftreten und ihre Reden den im Brevier am Sonntage Septuagesima gegebenen Lesungen und Responsorien entsprechen. Noch heute erinnert das römische Brevier an diesem Sonntage an alle jene Ereignisse, welche das erste Bild unserer Handschrift schildert.

Den beiden, ausschliefslich dem Alten Bunde gewidmeten Miniaturen folgen im Missale von Hildesheim Bilder für die Feste der Verkündigung und Geburt (Abb. 7), Darstellungen des thronenden Herrn und der Kreuzigung (Abb. 9), weiterhin Bilder zum Osterfeste und zu Christi Himmelfahrt (Abb. 8), zur Pfingstfeier und zum Feste der Aufnahme Marias in den Himmel (Abb. 10).

Der Leser wird nach den vorhergehenden Erläuterungen nun selbst im Stande sein, den Werth der einzelnen Miniaturen des Hildesheimer Missales zu beurtheilen, deren Inhalt wir im Folgenden darzulegen haben.

I. Bild. Das Sechstagewerk und die Folgen der ersten Sünde (Abb. 2). Gottes Brustbild erscheint zwischen zwei Seraphim, die je sechs Flügel, Hände, nackte Füfse und einen geperlten silbernen Nimbus haben. Er hält eine grofse Scheibe, in deren sechs Speichen die Inschriften stehen: *Dies primus. Dies secundus etc.* Sechs kleinere Kreise schildern dann die Werke dieser Tage. Ihre dem ersten Kapitel der Genesis entlehnten Umschriften lauten: 1. *Fiat lux et facta est lux.* Man erblickt in der Scheibe sechs helle Doppelstrahlen und ebensoviele dunkele als Sinnbilder der zwölf Stunden des Tages und der

[15]) Imagines de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas. Migne, Patrol. lat. XCIV, 720. Römische Quartalschrift VIII (1894) 41 f. De Rossi, Musaici fasc. 24. Desselben Commentarii de origine bibliothecae sedis apost. p. LXXIV. Sauer a. a. O. S. 299.

[16]) Im Klosterneuburger Altare treten die sachlichen Vorbilder sowie die aus der Pflanzen- und Thier-Welt genommenen vor den persönlichen stark zurück. Ueber Alter und Verwendung dieser Typen vgl. Sauer, a. a. O. S. 284 f.

[17]) Bibliothèque 6e série IV (1868) 105 f., besonders 128 f.

Nacht. 2. *Fiat firmamentum in medio aquarum.* Ein blauer Segmentbogen steht zwischen grünen Wasserwellen. 3. *Germinet terra herbam virentem, facientem semen.* 4. *Fiant luminaria in firmamento coeli.* Der Maler zeigt die goldene Sonnenscheibe, den silbernen Mond und fünf runde Sterne. 5. *Producant aque reptile et volatile super terram.* 6. *Producat terra jumenta et bestias in genere suo.* Mit dem offenen sechsten Kreise ist der mittlere verbunden, in dem Gottes Hand Eva aus Adams Seite hervorgehen läfst. Unten hält David ein Spruchband mit der Inschrift: *Omnia, quecunque voluit Dominus, fecit.* Ps. 134, 6, vertreibt ein ganz roth gemalter Engel die Stammeltern aus dem Paradiese und erschlägt Kain den Abel mit einem Steine.

II. Bild. Hauptperson ist die weifs gekleidete, durch eine Krone und ein silbernes Skapulier ausgezeichnete Weisheit (Abb. 3). Auf ihrem Skapulier stehen die Worte: *Cum eo eram cuncta componens.* Sprichw. 8, 30. Sie hebt mit beiden Händen einen Halbkreis empor, in dem das Brustbild Gottes zwei Schriftbänder dem Abraham und dem David reicht. Auf dem ersten steht die Verheifsung: *In semine tuo benedicentur omnes gentes,* 1. Mos. 22, 18, auf dem andern: *De fructu ventris tui ponam super sedem tuam.* Vgl. 2. Kön. 7, 12. Neben Abraham weissagt Balaam: *Orietur stella ex Iacob,* 4. Mos. 24, 17, neben David Malachias (3, 1): *Ecce veniet Dominus exercituum.* Unten in der Mitte sagt Zacharias: *Visitavit nos oriens ex alto,* Luk. 1, 78, unter ihm der Patriarch Jakob: *Salutare tuum exspectabo,* 1. Mos. 49, 18, zur Seite Isaias: *Ecce veniet Deus et homo* und Daniel: *Cum venit sanctus sanctorum, cessabit unctio.*[18])

III. Bild. In einem doppelten Thorbogen steht Gabriel vor Maria. Sie antwortet: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum,* Luk. 1, 38. Drei Propheten vergleichen Maria mit der Stadt Gottes, welche also durch das Gebäude versinnbildet ist, worin die Verkündigung sich vollzieht. Der Psalmist (psalmigraphus 86, 3) spricht: *Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei,* Paulus: *Fundamentum aliud nemo potest ponere,* 1. Kor. 3, 11, Salomon: *Sapientia edificavit sibi domum, excidit columpnas septem,* Sprüchw. 9, 1.[19]) Oben hält Aaron, mit Kasel, Mitra und Pallium bekleidet, seinen blühenden Stab, das Zeichen der Jungfrauschaft Marias.[20])

Das IV. und V. reich bemalte Blatt gibt die Präfation (vergl. Sp. 266). Der Kanon hat zwei Titelbilder. Im ersteren, dem

VI. Bilde, thront der Heiland auf dem Regenbogen in einer Mandorla zwischen den Köpfen der Evangelistensymbole und den Halbfiguren von vier Propheten. Baruch (3, 37) sagt durch sein Spruchband: *Hic adinvenit omnem viam discipline,* Jeremias (3, 23): *Vere in Domino Deo nostro salus Israel,* Moses: *Hic Deus noster est, honorabo eum,* Daniel (7, 14): *Potestas ejus potestas aeterna.*

VII. Bild. Der Gekreuzigte hängt zwischen dem Hauptmanne, der die Seite mit der Lanze öffnet, und einem Knechte, welcher ihm mittels eines Schwammes Essig reicht (Abb. 9), zwischen Maria und Johannes sowie den Brustbildern des Lebens und des Todes. Das Leben ist als Brustbild einer reich gekleideten Jungfrau, der Tod mit einem Thierkopfe dargestellt.[21]) Vom Leben geht ein Spruchband über die Brust des Herrn bis zum Tode, dessen Inschrift lautet: *O mors, ero mors tua. Morsus tuus ero inferne,* Osee 13, 14. Oben hält zwischen den Bildern der Sonne und des Mondes ein Engel ein Band mit den Worten: *Inveni, in quo homini propicier,* Job 33, 24. Neben ihm sagt die Kirche: *Christus nos redemit de maledicto legis,* Gal. 3, 13, die Synagoge lästert: *Maledictus omnis, qui pendet in ligno,* 5. Mos. 21, 23.[22]) Unten tritt ein Jüngling die Kelter. Sein Spruchband zeigt die Worte: *Torcular calcavi,* Is. 63, 3. Zu seiner Rechten fragt

[18]) Is. 9, 24 nach der alten Uebersetzung. Vgl. S. Augustin. sermo contra Iudaeos, Migne, Patrol. lat. XLII, 1124.

[19]) Beachtung verdient, dafs hier drei Propheten Maria mit einer Stadt oder einem Hause vergleichen, wie in der Vorhalle des Domes mehrere den Herrn als Eckstein hinstellen. Sonst wird nicht leicht derselbe Gedanke mehrere Male wiederholt.

[20]) In Rouen war beim Prophetenspiel Aaron als Bischof gekleidet und hielt er in der Hand eine Blume. Bibliothèque 6e Série III (1867) 227.

[21]) Zu dieser Darstellung des Todes vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission N. F. X, S. CXXV. Für die Darstellung des Todes, des Mondes und der Nacht auf der Seite der Synagoge vgl. Sauer a. a. O. S. 95 und 255.

[22]) In diesem Widerspruche der Synagoge gegen die Kirche ist der Einflufs eines Prophetenspieles, in dem die Synagoge gegen den Christenglauben kämpft, unverkennbar. Vgl. Weber S. 74 f.

Isaias (63, 2): *Quare rubrum est vestimentum tuum?* Der Psalmist (92, 1) spricht: *Induit Dominus fortitudinem et praecinxit se.* Unten in den Ecken versinnbildet eine helle Scheibe mit zwölf Strahlen unter dem „Leben“ und unter der Sonne den Tag, dagegen eine dunkele unter dem „Tode“ und dem Monde die Nacht.

VIII. Bild bei den Gebeten zum Weihnachtsfeste. In der Mitte ruht die Gottesmutter vollständig bekleidet, sogar eine Art Krone auf dem Haupte tragend, auf einem Polster (Abb. 7). Zu ihren Füfsen steht der hl. Joseph in reichverziertem Kleide, mit einem Judenhute und einem Nimbus.[23]) Ihm gegenüber hält Ezechiel (44, 2) ein Spruchband mit der Verheifsung: *Porta hec clausa erit.* Diese geschlossene Thüre, das Bild der Jungfrauschaft der Gottesmutter, ist unten in der Mitte dargestellt, zwischen Gedeon, der mit Hinweisung auf das vor ihm liegende Vliefs bittet: *Oro Domine, ut fiat ros in vellere,* vgl. Richter 6, 36 f., und einer Jungfrau, in deren Schofs das Einhorn (Rinocerotus) flüchtete. Oben dient das Bild des brennenden Dornbusches als weiterer Hinweis auf die Jungfrauschaft Marias. Gott spricht aus dem Dornbusche zu Moses: *Veni, mittam te,* und erhält die Antwort: *Obsecro Domine, mitte, quem missurus es.* Auf der andern Seite sagt der Täufer, indem er auf das Christkind hinweist: *Qui de celo venit, super omnes est.* Joh. 3, 31.

IX. Bild. Zwei Marien kommen zum hl. Grabe, bei dem ein Engel mit feuerrother Gesichtsfarbe sitzt. Die zweite der hl. Frauen fragt durch ihr Band: *Quis revolvet nobis lapidem?* Der Engel sagt: *Iesum, quem queritis, non est hic, sed surrexit.* Hinter dem Engel schlafen drei Wächter, bei den beiden Marien aber weissagt Isaias (11, 10): *Erit sepulehrum ejus gloriosum.* Sechs Vorbilder umgeben die Hauptszene: Elisaeus erweckt den Knaben zum Leben (4. Kön. 4, 32 f.), Gottes Hand lädt durch ein Spruchband einen Mann, der einen Nimbus ohne Kreuz trägt, ein: *Exsurge gloria mea.* Die Antwort lautet: *Exsurgam diluculo,* Ps. 56, 9. Weiterhin trägt Samson die Stadtthore von Gaza weg (Richter 16, 3), um zu sinnbilden, dafs Christus die Pforten des Todes und der Unterwelt sprengte. Unten besiegt David den Goliath, weil Jesus den Teufel überwältigte, und erscheint in einem Neste der Phoenix (Fenix), das Sinnbild der Erneuerung und der Auferstehung, endlich zerreifst ein durch einen grünen Nimbus ausgezeichneter Mann einen Löwen. Die Unterschrift nennt ihn „Banaias“. Dargestellt ist also einer der Helden Davids, der in eine Cisterne herabstieg, in die ein Löwe gefallen war, und ihn erwürgte.[24])

X. Bild. Christi Himmelfahrt. Der Herr hat eben begonnen, von dem Steine, auf dem er seine Fufsspuren zurückliefs, emporzuschweben (Abb. 8). Er sagt noch: *Ecce ego vobiscum sum omnibus diebus,* Matth. 28, 20. Ein Apostel bittet: *Domine, ne derelinquas nos orphanos.* Vgl. Joh. 14, 18. Petrus aber fügt bei: *Mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis.* Vgl. Joh. 15, 26. David (psalmigraphus 46, 6) zeigt von unten auf den Heiland mit den Worten: *Ascendit Deus in iubilatione.* Oben betrachtet Moses einen auffliegenden Adler. Die Unterschrift lautet: *Sicut aquila provocans ad volatum pullos,* 5. Mos. 32, 11. Weiterhin fährt Elias gegen Himmel, erfafst Gottes Hand den Henoch bei den Haaren, um ihn emporzuheben, und tragen zwei Männer einen König fort, Ezechiel 12, 12 f. Dies letzte Vorbild findet sich selten, ist auch weniger passend, weil es sich in der Hl. Schrift um die Wegführung des Königs Sedecias nach Babylon handelt, nicht aber um eine Erhöhung und Verherrlichung, 4. Kön. 25, 7.

XI. Bild. Das Pfingstfest ist nur durch mehrere Apostel dargestellt. Der hl. Petrus sitzt zwischen Matthäus und Johannes, welche ihre Evangelienbücher halten. Hinter ihnen erscheinen die Köpfe und Nimben anderer Apostel. Fünf hl. Schriftsteller sind mit ihren Aussprüchen um die Hauptszene gesetzt: Joel (2, 28): *Effundam de Spiritu meo super omnem carnem,* Job (26, 13): *Spiritus ejus ornavit coelos,* Paulus (1. Kor. 2, 12): *Et nos spiritum Dei accepimus,* Lukas (Apostelg. 2, 4): *Repleti suut omnes spiritu sancto* und Salomo (Weish. 1, 7): *Spiritus Domini replevit orbem terrarum.*

XII. Bild. Mariae Aufnahme in den Himmel. In der Hauptszene umarmt der

[23]) Sein Fest steht im Kalender am 19. März.

[24]) Banaias, 2. Kön. 23, 20, erscheint oft im »Speculum humanae salvationis« als Vorbild der Auferstehung Christi z. B. in der Handschrift des XIV. Jahrh. zu Kremsmünster Fol. 34 Jahrbuch der k. k. Central-Commission V (1861) 22 und 90.

Herr seine Mutter und sagt im Spruchbande: *Non veni solvere legem, sed adimplere,* Matth. 5,17, weil Maria zwar dem Gesetze des Todes unterworfen blieb, aber auferweckt wurde (Abb. 10). Acht auf Marias Himmelfahrt bezügliche Stellen der Heiligen Schrift und der Kirchenväter sind um die Mitte vertheilt. Christus spricht: *Tota pulchra es, amica mea, veni, coronaberis,* Hohel. 4, 7 f., ein Engel: *Haec est speciosior sole,* Weish. 7,29, ein zweiter Engel: *Ista est speciosa inter filias Ierusalem,* vgl. Hohel. 2, 13, Moses II, 20, 12: *Honora patrem et matrem,* David, Ps. 44, 5: *Intende, prospere procede et regna,* Salomon, Hohel. 3, 6: *Quae est ista, quae ascendit per desertum,* Hieronymus: *Gloriosa semper Virgo Maria coelos ascendit,* endlich unten in der Mitte der als Bischof gekleidete Gregorius Papa: *Hec est, que nescivit thorum in delicto.*

Das XIII. und XIV. Bild giebt die Spalte 271 f. beschriebenen Gestalten des hl. Erzengels Michael und des hl. Bernward.[25])

Die eigentliche Armenbibel hat die meisten der in dem Hildesheimer Missale verwendeten Vorbilder und Aussprüche der Propheten beibehalten, sie jedoch in eine für die ganze Folge ihrer Blätter fest eingehaltene Ordnung gebracht. Schon in den kurz nach 1300 entstandenen Armenbibeln von St. Florian und Wien[26]) finden sich auf jedem Blatte vier Propheten und zwei Vorbilder neben der Hauptszene. Dieses System ist auch in den späteren Handschriften und in den gedruckten Ausgaben festgehalten worden, wenn auch hinsichtlich der Stellung dieser vier Propheten und der Einfügung derselben sowie der beiden Vorbilder viel Freiheit und Wechsel blieb.

Das beschriebene Missale mufs also als ein werthvoller Versuch bezeichnet werden, sowohl die Gestalten des Prophetenspieles als auch diejenigen der bereits von den Kirchenvätern mit grofser Liebe behandelten Vorbilder zu einem systematisch geordneten Ganzen zusammenzufassen. Darin liegt sein Hauptwerth. Da es mehrere Jahrzehnte vor Entstehung der beiden grofsen Bettelorden vollendet war, zeigt es, dafs die Armenbibel jedenfalls keine plötzliche Erfindung eines Dominikaners oder Franziskaners sein kann, sondern langsam aus der ikonographischen Entwickelungsreihe des XII. Jahrh. im XIII. herausgewachsen ist. Wer den kühnen und glücklichen Griff that, die in fast allen Armenbibeln aufgeführten Szenen des Lebens Jesu mit den vier sie begleitenden Propheten und den beiden Vorbildern so passend zu verbinden, dafs seine Redaktion fast alle andern verdrängte oder wenigstens stark beeinflufste, bleibt noch verborgen, weil die zahlreichen, in vielen Bibliotheken aufbewahrten Armenbibeln bis jetzt noch nie gründlich mit einander verglichen und auf ihre Abhängigkeit von einander untersucht worden sind. Es wäre nicht schwer, sie in Gruppen zu zerlegen und dadurch die Frage nach Zeit und Ort ihrer Entstehung, sowie nach ihrem Verfasser, oder besser: nach ihrem Ordner, der Lösung näher zu bringen. Gleiches gilt von den verschiedenen Redaktionen des Speculum humanae salvationis.

Stephan Beifsel S. J.

---

[25]) Herr Domkapitular Bertram schlägt vor, den Namen des Malers der Miniaturen Heinrich von Midlum zu lesen. In einem Orte dieses Namens wurde nach Böttcher (Germania sacra S. 508) 1219 ein Kloster gegründet. Er bemerkt weiter, die während der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. geschriebene Kopie der Spalte 273 erwähnten Urkunde sage: Franco ... sancti Michahelis in Hildenesheym abbas. Notum sit ..., qualiter dilectus frater noster Ratmannus presbyter et monachus hunc missalem librum ... proprio labore et industria conscriptum ... contulerit ... Visum est ..., congruum, illorum hic inscribi nomina, quorum ad ipsum altare sepius agenda esset memoria, fratrum scilicet nostre congregationis et eorum, qui se eis familiari dilectione vel etiam collata de rebus suis beneficiorum largitate sociarunt. Aus der Reihe der Namen, die folgen, sind hervorzuheben die Aebte Franco, Bertholdus, Winimar und Rodiger. Als Wohlthäter wird genannt Brun episcopus. Die Urkunde schliefst: Anno Domini MCLVIIII hic liber consummatus est. Franco starb 1167 als Abt von St. Michael zu Hildesheim. Winimar, Mönch von St. Michael, ward 1154—1166 Abt im Kloster Clus bei Gandersheim (Leibnitz, SS. rerum Brunswig p 31 der Praefatio), Rüdiger, ebenfalls Mönch von St. Michael, wurde 1150 Abt zu Ringelheim. Der in den Medaillons des Missale (vergl. Spalte 272) genannte Bischof Bruno von Hildesheim starb 1161, Beno von Meifsen, ein Verwandter des hl. Bernward, 1106. Vergl. Bertram, »Geschichte des Bisthums Hildesheim« I, 137 und 168 f.

[26]) Jahrbuch der k. k. Centralcommission V (1861) 15 f. Camesina und Heider, »Die Darstellungen der Biblia pauperum« in einer Handschrift des XIV. Jahrh., aufbewahrt im Stifte St. Florian, Wien, Staatsdruckerei, 1863.

Bücherschau.

Forschungen über Florentiner Kunstwerke von Professor Dr. Heinrich Brockhaus, Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Mit 13 Tafeln und 43 Text-Abbildungen. Leipzig 1902. F. A. Brockhaus. (Preis geb. 30 Mk.)

Bis zu welchem Mafse der Direktor des Kunsthistorischen Instituts seinen bereits mehrere Jahre umfassenden Aufenthalt in Florenz aufser der hingebenden, erfolgreichen Pflege seiner wichtigen Stellung auch zur Prüfung und Lösung kunstgeschichtlicher Fragen von grofser örtlicher und allgemeiner Bedeutung benutzt hat, beweist der vorliegende Prachtband, der nach seiner äufseren Erscheinung, wie nach seinem inneren Gestalt eine sehr vornehme Leistung ist. — Es handelt sich um vier Kunstwerke, von denen das eine weltberühmt ist, die dritte von Ghiberti gegossene Thüre des Baptisteriums; das zweite, längst bekannt, aber hinsichtlich seines Ursprungs und Zusammenhangs neuerdings erst wiedererkannt ist: das Altarbild der Mediceer-Kapelle in der Berliner Nationalgallerie; das dritte, das vor 3 Jahren in der Kirche der Annunziata durch den Verfasser entdeckt wurde: das Fresko der Dreieinigkeit von Andrea del Castagno; das vierte, das vor 4 Jahren in der Kirche Ognissanti zu Tage trat: das Familienbild der Vespucci. — Diesen vier Kunstwerken widmet der Verfasser eingehende Erörterungen, die über jedes derselben neues Licht verbreiten auf Grund urkundlicher Forschungen und sorgfältiger Beobachtungen.

Ueber die Entstehung der Felderzahl, die Anordnung der Ornamente, die Gestaltung der Architekturen, namentlich des salomonischen Tempels und der Empfangshalle Salomons auf der Paradiesespforte Ghibertis, bringt der Verfasser überraschende, hochinteressante Aufklärungen.

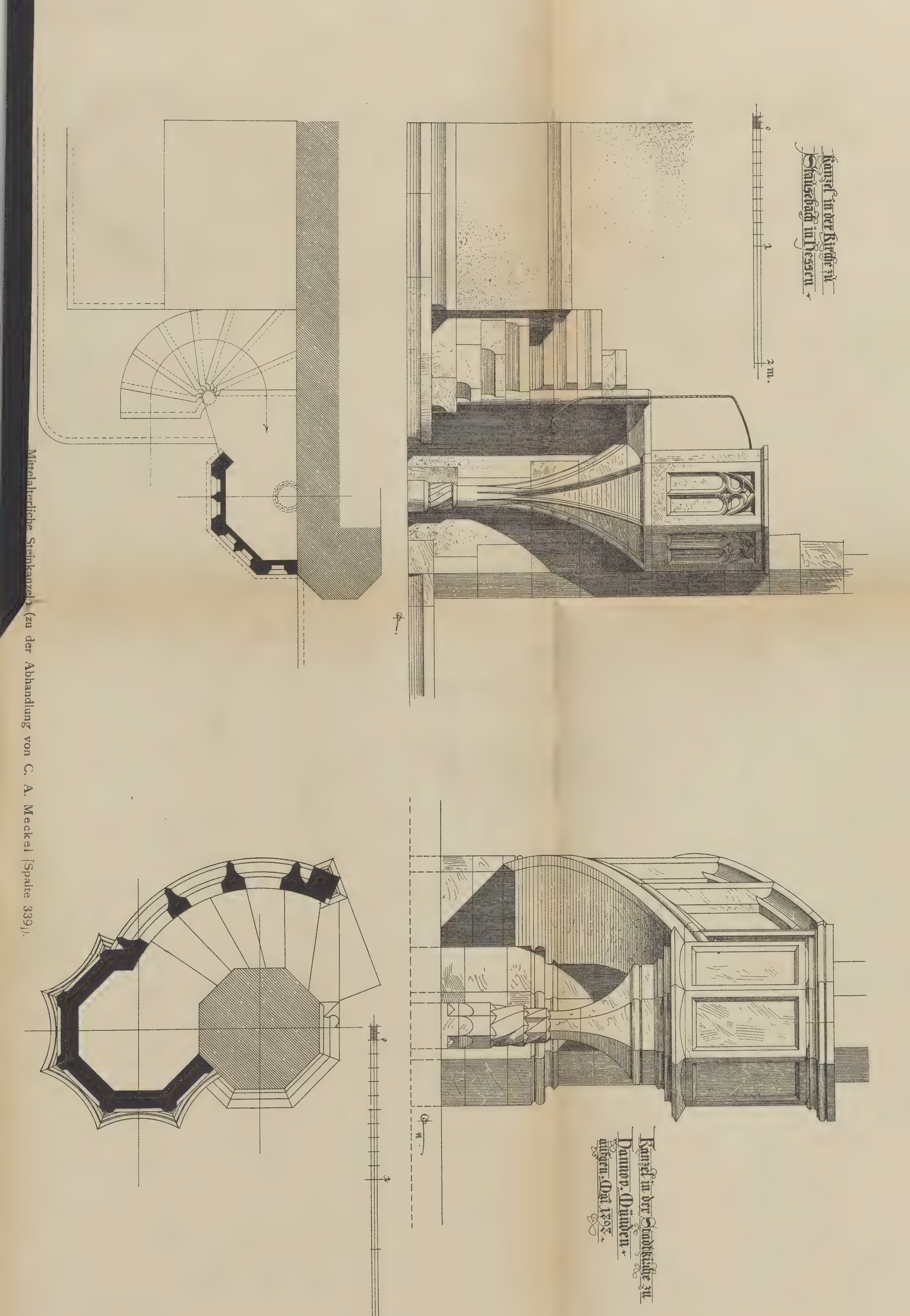
In die Malereien der Hauskapelle der Medici trägt der Verfasser endlich Verständnifs durch den Nachweis, dafs das Anbetungsbild von Filippo Lippi im Berliner Museum ursprünglich den Altar derselben verzierte, und was er über die Darstellung der das vor ihr liegende Kind knieend anbetenden Mutter und namentlich auch über die beiden dieselben verherrlichenden Weihnachtslieder von Lucrezia de' Medici sagt, verdient alle Beachtung.

Die Erklärung des durch grofse Strenge sich auszeichnenden Dreieinigkeitsgemäldes findet ihre Ergänzung durch interessante Nachrichten über die Stiftung der Kapelle wie über dessen Aufdeckung.

Das Familienbild der Vespucci, eine epochemachende Entdeckung, wird nach der ikonographischen Seite erklärt: die Beweinung Christi und besonders im Felde darüber die (in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters aufserordentlich beliebte) Darstellung der Madonna della Misericordia, der Gottesmutter mit ihren Verehrern unter dem Schutzmantel. Vor Allem kommt es dem Verfasser darauf an, die Familienporträts der Vespucci, welche unter dem Schutzmantel knieen, festzustellen durch die sorgfältigsten Untersuchungen über den Stammbaum der Familie, deren Mitglied Amerigo, der Mitentdecker und Namengeber Amerikas, nach Vasari's Mittheilung, hier abgebildet sein sollte. Um diese Frage näher zu prüfen, veranstaltet der Verfasser sehr umständliche Nachforschungen nach den Porträts Amerigo's, die, obgleich untereinander sehr verschieden, auf dieses Fresko zurückführen, weil auf Grund obiger Tradition, bald die eine, bald die andere Figur für ihn angesprochen wurde. Die mühsame Untersuchung zeigt, wie Vieles aus einer solchen Stiftergruppe für die Familiengeschichte, für Entstehungszeit und -Umstände eines Kunstwerkes gefolgert werden kann. — Die Abbildungen, auch die detailirten, sind sämmtlich musterhaft und eine Bereicherung des an Reichhaltigkeit kaum übertroffenen Florentiner Bilderschatzes. R.

Anleitung zur Anfertigung kirchlicher Handarbeiten von F. M. Glassen. Mit 84 Text-Illustrationen. Verlag von L. Auer, Donauwörth 1903. (Preis geb. 4 Mk.)

Dafs Frauen ihre Fertigkeiten und Erfahrungen auf dem Gebiete der Handarbeiten, namentlich der für den Schmuck des Heiligthums bestimmten, nicht nur durch private Unterweisungen, sondern auch durch Veröffentlichungen zum Gemeingut zu machen bestrebt sind, ist aufs dankbarste zu begrüfsen. Jede Stickerin, die zu unterrichten und gar zu schreiben versteht, verfügt über einen Schatz von Kenntnissen, dessen Erhaltung von Wichtigkeit ist; je schlichter und eingehender der Unterricht, um so wohlthätiger wird seine Wirkung sein. Neben dem technischen Können ist die Vertrautheit mit den liturgischen Bestimmungen, wie mit den korrekten Formen erforderlich, daher bei den einzelnen Stilarten der Anschlufs an ältere Muster nicht zu umgehen, und wenn, wie es recht ist, in deren Geist weiter entworfen werden soll, dann ist genaue Kenntnifs auch der Einzelheiten am Platze. — Die Grundsätze, die das vorliegende Kleinfolioheft beherrschen, sind durchweg gut. Die Anweisungen mannigfaltig und klar, weil aus langjähriger, mit edler Hingebung gepflegter Praxis hervorgegangen. Ueber „Stoff und Verzierungsweisungen der kirchlichen Leinenwäsche" informirt der I. Theil, der nach vielfachen Belehrungen mehr allgemeiner Art, dem „kleineren" sodann dem „gröfseren kirchlichen Weifszeug", zuletzt den „priesterlichen Leinengewändern" sich widmet, und hinsichtlich der Verzierungsstreifen mit Vorlagen an die Hand geht, unter denen die Filet- und Kreuzstichmuster die besten, aber auch andere zu empfehlen sind. Manche beachtenswerthe Fingerzeige sind hier geboten. — Der II. kleinere Theil beschäftigt sich mit den Seidenparamenten, ihrem Grundstoff und ihren Verzierungsarten, und aufser dem priesterlichen Mefsornat, den Levitenkleidern und sonstigen Paramenten werden sogar die bischöflichen Gewänder behandelt unter Beifügung von Vorbildern, sowie von zahlreichen Angaben und Rathschlägen, die aus der Erfahrung herausgewachsen, für Manche dienlich sind, weniger für solche, deren Ideal die strengen mittelalterlichen Formen bilden. — Der Anhang ertheilt vielfache Winke in Betreff des Aufzeichnens von Mustern, ihres Vergröfserns, Zusammensetzens, sowie hinsichtlich des Aufbewahrens der Paramente, der Behandlung von Fahnen, der Anfertigung künstlicher Blumen u. s. w.; also überreiches Lehrmaterial für geringen Preis! B.



Kanzel in der Kirche zu
Hünaweier im Elsass. 1525.

Grundriss.

Situation.

Meter.

Vorderansicht.

Seitenansicht.

Mittelalterliche Steinkanzeln (zu der Abhandlung von C. A. Meckel (Spalte 339)).

Back of
Foldout
Not Imaged

Abhandlungen.

Die alte romanische Pfarrkirche zu Oberbreisig.

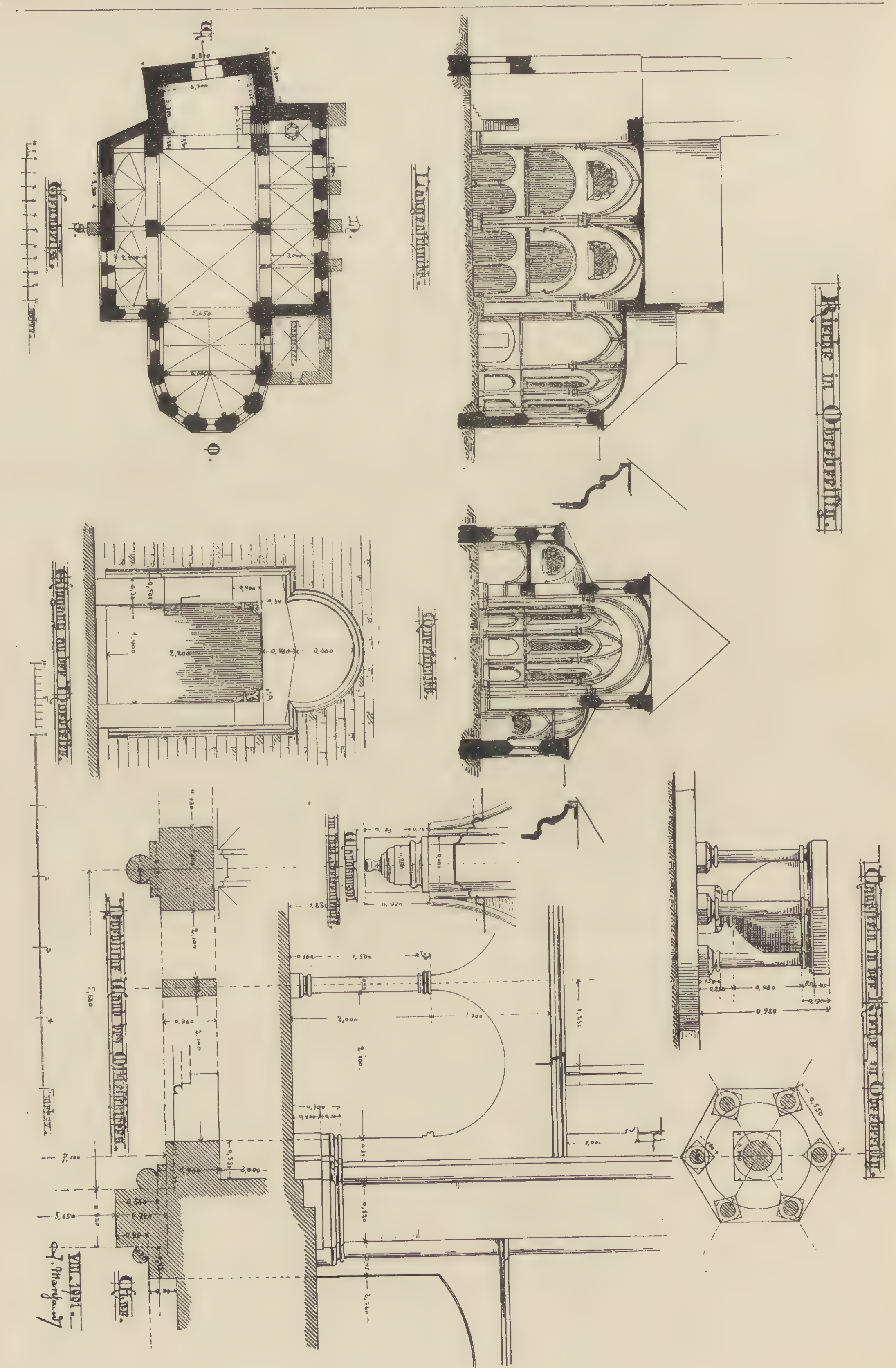
Mit 13 Abbildungen.



itten in dem Kranze der auf dem linken Rheinufer gelegenen romanischen Kirchenbauten von Sinzig, Andernach und Laach, die zu den bedeutendsten ihrer Art gehören, steht die altehrwürdige Pfarrkirche zu Oberbreisig. Von dem unmittelbar am Rhein gelegenen Orte Niederbreisig, der früher zu der Pfarre Oberbreisig gehörte, gelangt man durch ein von Weinbergen und Obstfeldern besäumtes anmuthiges Thal in kaum 20 Minuten nach Oberbreisig. Gleich am Anfang des Ortes, rechts von der Landstrafse auf mäfsiger Anhöhe, bietet die kleine originelle Pfarrkirche den Grufs. Hierher führte mich bei einem Erholungsaufenthalt der Weg, und das kleine Kirchlein gewährte mir eine Ruhepause. Sofort erinnerte ich mich des Vortrages, den Professor Dr. Schrörs auf der Herbstversammlung des Historischen Vereins für den Niederrhein im Jahre 1898 zu Remagen über die Geschichte der alten abgebrochenen Probstei des Apollinarisberges hielt und der stilistischen Verbindung, in welche er sie mit der Kirche zu Oberbreisig brachte. Diese Erinnerung regte mich an, die letztere näher zu studiren, und bei wiederholten Besuchen habe ich sie skizzirt und in den Haupttheilen aufgemessen. Das Ergebnifs dieser kleinen Beschäftigung lege ich hier nieder in der Annahme, dafs auch weitere Kreise diese Studie interessiren möchte, zumal diese Landkirche bisher wenig Beachtung gefunden zu haben scheint, obwohl sie als sehr originelle mittelalterliche Anlage solche durchaus verdient. Nachträglich ist mir erst bekannt geworden, was darüber F. Kugler »Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Rheinreise 1841«, II. Theil, S. 221 mit folgenden Worten sagt: „Oberbreisig, kleine, aber elegant spätromanische Kirche. Gurttragende Pfeiler, romanisch spitzbogige Gewölbe im Mittelschiff. Auf der nördlichen Seite eine Empore, auf der südlichen nicht, hier vielmehr das Seitenschiff von der Höhe des Mittelschiffes. Dies südliche Seitenschiff zugleich sehr eigenthümlich überwölbt mit halbkuppelartigen Kappengewölben, die sich gegen das Mittelschiff anlehnen. So auch die aus fünf Seiten eines Zehnecks gebildete Apsis, wo die Kappen des Gewölbes von den Bögen ausgehen, die von schlanken Säulchen zwischen den Fenstern getragen werden. (Diese Bögen sind eigentlich nur der Kappenansatz; sie haben keine Wulste oder sonstige Gliederung.) Im Chor alles rundbogig.“ — Diese kurze Notiz wird durch Lehfeldt: »Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz« 1886, S. 72 nicht wesentlich bereichert.

Der Herr Pfarrer von Oberbreisig, dem ich meine Skizzen vorlegte, zeigte für dieselben das gröfste Interesse und bot mir über seine Kirche und deren Geschichte allerlei werthvolle Mittheilungen, für welche ich auch an dieser Stelle verbindlichsten Dank ausspreche.

Die hier beigefügten Zeichnungen geben von der Anlage ein klares Bild, so dafs es für deren Erklärung nicht vieler Worte bedarf. Das hohe massige Untergeschofs des nach Westen liegenden Thurmes, der im Grundrifs die Form eines länglichen Rechtecks hat und sich pyramidal nach oben verjüngt, ist in Bruchsteinmauerwerk mit starken Eckquadern ausgeführt. Die beiden niedrig gehaltenen Obergeschosse, deren höchstes den First des Kirchendaches überragt, sind mit Ecklisenen und dazwischen laufenden Rundbogenfriesen belebt. Das Obergeschofs zeigt an den Breitseiten eine Dreitheilung mit je drei Rundbogen, wovon der mittlere Bogen höher gestellt ist. Die vier Thurmseiten haben Doppelfenster auf Mittelpfosten. Nach Süden und Norden endet der Thurm mit einem Frontgiebel und ist zwischen diesen mit einem Satteldache abgedeckt, welches an beiden Enden je ein schmiedeeisernes Kreuz trägt, das südliche mit Wetterhahn bekrönt. Aus dem Umstande, dafs der Thurm zu dem Kirchengebäude schief steht, darf gefolgert werden, dafs dem unteren Thurm-





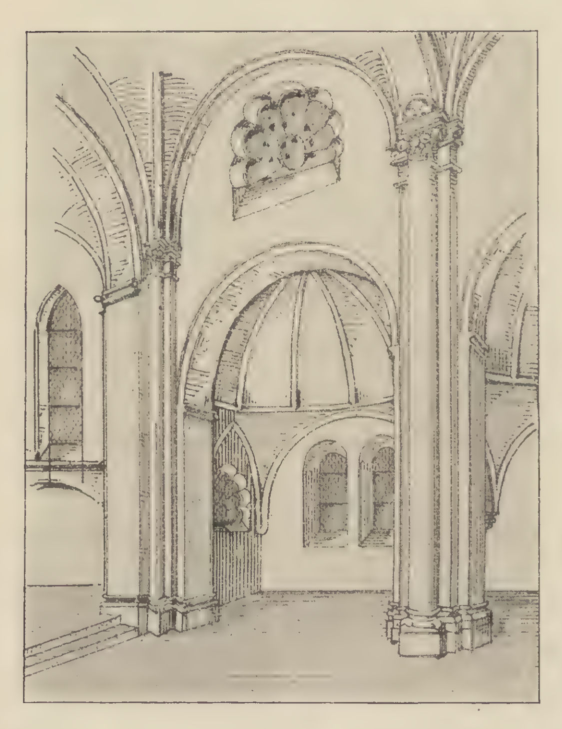


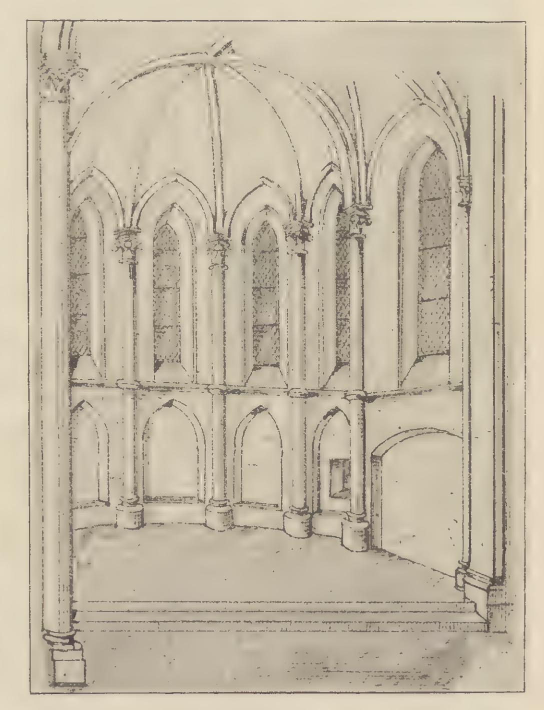
geschofs ein höheres Alter, als dem Kirchenbau zugesprochen werden mufs.

Durch das einfache Thurmportal betritt man das Innere der dreischiffigen Kirche, deren Mittelschiff, wie aus dem Grundrifs zu ersehen, mit zwei fast quadratischen Kreuzgewölben überspannt ist, welche durch mächtige Gurtbogen getrennt und abgeschlossen sind. An das Mittelschiff lehnen sich die beiden Nebenschiffe, welche durchaus verschieden gestaltet sind, das nördliche 3 *m*, das südliche 2,20 *m* breit.

Das nördliche Nebenschiff hat in seiner einer Mittelsäule ruhenden Doppelbogen hatte. Das nördliche Nebenschiff ist mit vier Kreuzgewölben überspannt und hat nach Westen anschliefsend noch einen überwölbten Raum, der als Taufkapelle dient und in welchem der alte Taufstein steht. Die Empore war anscheinend ursprünglich auch überwölbt, jetzt ist darüber eine flache geputzte Decke gespannt. Die die Empore nach Osten abschliefsende Mauer hat ein durch den überhöhten Sakristeibau verdecktes Rosettenhalbfenster.

Das nach Süden anstofsende Nebenschiff, welches gegen das nördliche Nebenschiff eine um





ganzen Länge eine Empore, welche durch die in der nördlichen Thurmmauer angebrachte Steintreppe ihren Zugang hat. Die nördliche Mittelschiffwand ist in jedem der beiden Joche durch zwei auf schlanken rechteckigen Pfeilern ruhende Rundbogen getheilt und mit Horizontalgesims abgedeckt, welches die Höhe der Empore markirt. Darüber wölben sich zwei grofse Rundbogen, welche die Mittelschiffwand tragen; sie ist durch Rosettenhalbfenster durchbrochen, welche der Kirche das Licht zubringen. Der westliche Bogen ist in der ganzen Breite offen, dagegen hat der östliche, neben dem Chor gelegene, einen schmäleren Einbau, der wahrscheinlich, wie in dem Längenschnitt angedeutet ist, früher einen eingebauten, auf

80 *cm* geringere Breite hat, öffnet sich nach dem Mittelschiff durch zwei grofse Rundbogen, zeigt an der Umfassungsmauer mit Wulststäben eingefafste und mit horizontallaufendem Stab überdeckte Rundbögen, auf welche sich das sechstheilige Gewölbe muschelförmig aufbaut, um, an die Mittelschiffwand sich anlehnend, nach oben zu schliefsen. Dieses Nebenschiff hat in seinem oberen Joch in der Langwand zwei Rundbogenfenster und in der östlichen Abschlufswand ein Rosettenhalbfenster, welches vermauert ist. Dagegen hat die Längswand des unteren Joches einen nach aufsen gut erhaltenen profilirten Rundbogen von 2,30 *m* lichter Weite, welcher früher das Portal eines Thüreinbaues bildete, jetzt aber vermauert ist.

An das Mittelschiff lehnt sich das um zwei Stufen höher liegende Chor an, welches, wenn auch fast in der Breite des Mittelschiffes durchgeführt, bedeutend niedriger in der Wölbung ist und dessen Dach sich an den Abschlufsgiebel des Hochschiffes anlehnt. Das Chor hat im Anschlufs an das Mittelschiff ein Gewölbejoch und schliefst daran mit einem Halbkreise ab, der nach den fünf Seiten eines Zehnecks ausgebildet ist. Das Chor hat sieben Fenster, wovon das nördliche durch den Sakristeiaufbau verdeckt ist.

Die Kirche macht im Inneren in den massigen und schlichten Formen mit Rundbogen und flachen Spitzbogen einen erhebenden Eindruck. Die Pfeiler mit vorgelegten Rund- und Eckstäben haben reich profilirte Sockel, mit Eckblättern und mit Knäufen verzierte Kapitäle, auf welchen sich die Gurt- und Schildbögen, sowie die Rippen der Kreuzgewölbe, alle von kräftigen Wulststäben gebildet, entwickeln. Der schon oben erwähnte Taufstein mit rundem Becken auf quadratischem Sockel und sechseckigem Kranzgesims, wird an den Ecken von sechs Säulchen flankirt. Derselbe ist aus Niedermendiger Basaltlava und die Säulchen mit Sockel aus Tuffstein gearbeitet.

Im unteren Theile des Mittelschiffes ist eine übergrofse Orgelbühne in Holzkonstruktion eingebaut, mit der Jahreszahl 1624. — In ihrem Aeufseren macht die Kirche durch die klare Ausbildung von Mittelschiff, Nebenschiff und Chor einen sehr harmonischen Eindruck, welcher durch die schlichten Formen des Uebergangsstils und die einfache Thurmlösung besonders hervortritt.

Beobachtung verdient das Eingangsportal an der Nordseite der Kirche, mit den am glatten Gewände, auf Ellbogenwulst ausgekragten Konsolen, welche den in der Mitte überhöhten Thürsturz tragen, sowie mit der von unten aufsteigenden profilirten Einfassung, welche die Thür mit einem Bogen in Hufeisenform bekrönt.

Als Baumaterial ist an der Kirche Bruchstein aus den nahegelegenen Bergen, Trachit vom Drachenfels und Tuffstein verwandt worden. Die äufsern Wände waren wohl zuerst nur gefugt, sind aber später geputzt worden. An den Dachgesimsen, besonders am Chor zeigen sich noch Spuren von Farbtönen und von einem unter dem Dachgesims laufenden gemalten Ornamentfries.

An den Seitenschiffmauern, welche stark aus dem Loth gewichen sind, in Folge wohl ungenügender Fundirung, sind in späterer Zeit Stützpfeiler vorgemauert worden, die besonders an der Nordseite störend wirken.

Ueber das Jahr der Erbauung der Kirche ist nichts bekannt, dieselbe wird aber bereits in einer Urkunde vom Jahre 1311 am Feste Jakobi erwähnt. Der Thurm, wie schon bemerkt der älteste Theil, stammt wohl aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. (etwa um 1180), Langhaus und Chor reden in ihren Basen und Kapitälen die Sprache des beginnenden XIII. Jahrh. Ganz besonderes Interesse erwecken durch ihre konstruktiven Motive die Ueberwölbungen der schmalen Seitenschiffe.

Von den oben genannten bedeutenden romanischen Kirchenbauten ist die Kirche zu Laach die älteste, da ihr Bau bereits in den ersten Decennien des XII. Jahrh. begann, während die Kirchen zu Andernach und Sinzig erst im Anfange des XIII. Jahrh. entstanden sind, in welche Zeit auch der Bau der hier beschriebenen Kirche fällt. Im Vergleiche mit diesen Bauten, zeigt die Kirche zu Oberbreisig in ihrer Konstruktion und besonders in ihrem inneren Ausbau, die gröfste Annäherung an die, wenn auch mit bedeutend reicheren Architekturformen ausgestattete Kirche zu Sinzig. Die zwei Joche des Mittelschiffes mit der Doppelbogenstellung in der Nordwand, die fächerförmigen Halbrosettenfenster in der oberen Parthie der Mittelschiffwände, sowie die Anlagen des fünfseitig abgeschlossenen Chores charakterisiren beide Anlagen. Bei dieser Uebereinstimmung ist wohl anzunehmen, dafs die Kirchen zu Sinzig und Oberbreisig unter dem Einflusse der gleichen Bauleute entstanden sind, wenn auch die letztere Kirche in der technischen Ausführung Unvollkommenheiten zeigt.

Die Kirche ist aufsen und innen überall sehr reparaturbedürftig und die Restauration soll im kommenden Jahre beim Thurme beginnen. Es wäre zu wünschen, dafs eine gute umsichtige Restauration sich baldigst über den ganzen Bau ausdehnte und derselbe in seinen ursprünglichen Formen wieder hergestellt würde. Das einfache mittelalterliche Kirchendenkmal würde, zumal an dieser schönen Stelle, dann für Jahrhunderte eine Erbauungsstätte und eine Zierde der Gegend bleiben.

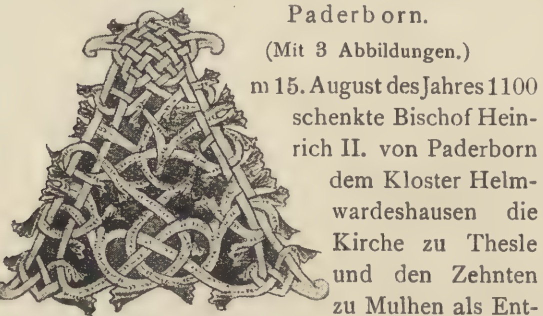
Köln. Jacob Marchand.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

VII.

19. Der Tragaltar des Domschatzes zu Paderborn.

(Mit 3 Abbildungen.)



m 15. August des Jahres 1100 schenkte Bischof Heinrich II. von Paderborn dem Kloster Helmwardeshausen die Kirche zu Thesle und den Zehnten zu Mulhen als Entgelt für ein goldenes Kreuz, welches er von dem Abte Thetmar und den Mönchen jenes Stelle wird dann zu untersuchen sein, wer jener Rogkerus gewesen sei, der ihn anfertigte.

1. Der Tragaltar ist 345 *mm* lang, 212 *mm* breit und 165 *mm* hoch.[2]) Seine Mafse verhalten sich also zu einander wie 5 : 3 : 2. Er ruht auf vier in eigenartiger Technik hergestellten Füfsen. In jedem dieser aus Kupfer gegossenen Füfse umfassen, wie Abb. 1 und 3 zeigen, je drei Krallen eine Halbkugel. Im Ansatz über diesen Krallen sind die Flächen in Dreiecke oder Quadrate zerlegt. Dann hat der Meister die Hälfte dieser Dreiecke und Quadrate vertieft, auf alle eine dünne Silber-



Abb. 1. Tragaltärchen des Domschatzes zu Paderborn.

Klosters zum Schmucke seiner Domkirche erhalten hatte, sowie für einen Schrein, welchen der Mönch Rogkerus[1]) von Helmwardeshausen aus dem vom Bischof gelieferten Material zu Ehren der hl. Kilian und Liborius verfertigt hatte. Jener Schrein, der auch als Tragaltar benutzt wurde, hat sich bis heute im Dome zu Paderborn erhalten. Er war zu Düsseldorf unter Nr. 591 ausgestellt und soll hier genau beschrieben werden. An zweiter

[1]) Scrinium, quod nostro sumptu frater ejusdem ecclesie Rogkerus satis expolito opere in honorem sancti Kyliani atque Liborii fabricaverat. Die Urkunde bei Schaten, »Annalium Paderbonensium« pars I p. 648 und bei Wenck »Hessische Landesgeschichte« II, Urk. S. 53. Vergl. Erhard, »Regesta historiae Westfaliae« I, 213 Nr. 1291.

platte aufgehämmert und die vertieften Stellen mit Niello gefüllt. Er hat also Tauschirung und Niellirung verbunden.

Oben und unten gab er den vier Seiten des Kästchens eine durch eine Platte und eine Schräge profilirte Ausladung. Die untere Platte trägt folgende Inschrift:

(† O)ffert . mente . pia . decus . hoc . tibi . sca . Maria ·:·
Heinricus · presul · ne · vitae · perpetis · exul
Fiat · Dent · q(. . . . . .) Liborius · et · Kilianus ·:·
Gaudet · honore · pari · quib(us) et voto famulari.

„Dieses Zierstück opfert dir heilige Maria in frommem Sinn Bischof Heinrich, damit er nicht des

[2]) Abgebildet in den »Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn« Tafel 53 f. »Organ für christliche Kunst« 1861. Nr. 7. Bucher »Geschichte der technischen Künste« II, 210.

ewigen Lebens beraubt werde. Dies mögen ihm auch Liborius und Kilianus verleihen. Er freut sich, ihnen durch gleiche Ehre von Herzen zu dienen."

Die untere und obere Schräge ist mit drei Reihen regelmäfsig gestellter Nägel besetzt, deren halbrunde Köpfe aus dem silbernen Grunde hervortreten und um welche die ur-



Abb. 2 u. 3. Obere Seite und erste Langseite des Paderborner Tragaltärchens.

sprüngliche Vergoldung des Silbers sich in Form eines kleinen Ringes erhielt.

An jeder Langseite des hölzernen, mit Silberplatten beschlagenen Kästchens finden sich fünf gravirte Bogenstellungen, unter denen Apostel thronen (Abb. 3). Auf der ersten Seite sitzen laut den auf der oberen Platte angebrachten niellirten Inschriften: *Scs Taddeus + S. Andreas + S. Petrus + S. Thomas + S. Symo(n +)*. Auf der andern Seite folgen: *Scs. Jacobus + S. Philippus + S. Paulus + S. Bartholomeus + S. Matheus.*

Andreas macht den griechischen Segensgestus, Petrus hält zwei Schlüssel, ist aber ohne Tonsur. Eigenartig sind die Throne der Apostel und die radförmigen Verzierungen hinter ihnen. Wie auf jeder Langseite fünf Apostel, in sehr wechselvoller Stellung sitzen, so sind auch auf den Blättern über ihnen in den Zwickeln je fünf Kreuze gravirt. Da auf der zweiten Schmalseite bei den beiden Aposteln zwei Kreuze in Blätter eingetragen sind, finden wir im Ganzen zwölf. Ebenso viele sind in die Blätter des Deckels um den Altarstein eingezeichnet. Sie sind also jedenfalls nicht ohne symbolische Bedeutung. Rogkerus hat sie ebenso wie die Inschriften der Langseiten und

die Bänder zur Rechten und Linken der Langseiten mit Niello gefüllt.

Eigenartig behandelt er die Schmalseiten. Auf der vordern (Abb. 1) sieht man laut der in der oberen Platte angebrachten, niellirten Inschrift: *Scs. Kilianus* + (IHC) *XPC* + *Scs. Lyborius.* Die drei Figuren sind aus der silbernen Platte sehr hoch herausgetrieben und vergoldet. Im Buche des thronenden Herrn stehen die Worte: *Ego su(m) qui su(m).* Sein Nimbus ist aus geperltem Draht und drei blauen, viereckigen Steinen gebildet. In dem grofsen Kreise, welcher ihn umgibt, wechseln 11 rothe oder grüne Edelsteine mit 12 Perlen. Alle ihre Kapseln bestehen aus einfachen Bändern, sind aber unten von geperlten Drähten umsäumt. Die sechs grofsen Edelsteine auf den Bändern zur Rechten und Linken mit den oben blattförmig gebildeten Kapseln sind in spätgothischer Zeit erneuert worden.

Auf der zweiten Schmalseite hat der Meister aus seiner Silberplatte die Silhouetten dreier thronenden Figuren, sowie dreier Bogen, welche sich über dieselben wölben und auf vier Säulen ruhen, herausgetrieben, dann aber das Innere dieser Silhouetten mit Gravirung und Niellirung versehen. Laut der auf dem obern Streifen angebrachten Inschriften sind die Figuren: (*Scs. J*)*ohannes* · *Ο ΑΓΥΑ* · *ΘΗω-ΘωΚωC* · *Scs. Jac*(*obus*). Johannes hält ein Band mit der Inschrift: *Sca. Maria Vir*(*go*), im Spruchbande des zweiten Apostels steht: *Int*(*er*)*cede p*(*ro*) *toto mund*(*o*). Maria erhebt ihre Hände, wie die Orantinen es thun, und trägt auf dem Schofse ein geöffnetes Buch mit der Inschrift: *Magnificat anima me*(*a*) *Do*(*minum*). Der Grund um die silbernen niellirten Figuren und um ihre Bogenstellungen ist vergoldet.

Auffallend ist, dafs Maria ohne Kind[8]) zwischen Johannes und Jakobus thront. Da nach den alten Legenden die Söhne des Zebedäus (Matth. 4, 21) als Verwandte U. L. Frau galten, welcher der Dom zu Paderborn gewidmet war, sind sie vielleicht deshalb an diese Stelle gesetzt worden.

Abbildung 2 zeigt den untern Theil des Deckels unseres Schreines. In seiner Mitte wird ein Altarstein aus afrikanischem Marmor (Verde antico) von einem Bande umgeben, dessen Filigrandrähte durch kleine Verbindungsstege zusammengehalten sind und an ihren Enden kleine Halbkugeln umschliefsen. Neben den vergoldeten, mit Filigran gefüllten Rand des Altarsteines legte der Goldschmied rechts und links niellirte Streifen mit Ranken und Blättern, in die er, wie gesagt, zwölf Kreuze einzeichnete. Oben und unten finden sich zwischen den vier Evangelistenzeichen zwei Szenen aus der Feier der hl. Messe. Oben steht *Meinwercus eps* vor einem Altare, den ein Tuch bedeckt und ein Standkreuz ziert. Er erhebt einen grofsen Kelch zur Opferung, und spricht laut der Inschrift: *Calicem salutaris accipiam et nomen D(omi)ni invocabo.* Vielleicht bediente man sich damals zu Paderborn dieser Worte bei der Opferung des Kelches. Heute spricht der Priester sie bei der Kommunion. Die Hand Gottes erscheint vor Meinwerk, um nach seinem Wunsche den Kelch zu segnen.

Im untern Streifen (Abb. 2) steht zwischen den Symbolen der Evangelisten Markus und Lukas ein Altar, auf den zuerst eine Decke gelegt, dann ein Tragaltar gestellt ist, auf welchem der Kelch mit der Patene und der Hostie sich findet. Leuchter fehlen hier wie oben beim ersten Altare. Vor dem Altare hat *Heinricus ep.*, der Stifter unseres Tragaltares, ein Rauchfafs genommen, um die Opfergaben zu beräuchern. Er sagt laut der Inschrift: *Dirigatur oratio mea* · *sicut incensum in* · *conspectu* · *tuo D(omin)e D(eu)s.* Alle Figuren und Inschriften des Deckels sind in Niello ausgeführt. Die viereckigen Blumen und Edelsteine des Randes hat man in spätgothischer Zeit beigefügt.

Die untere Seite des Schreines ist mit einer gravirten Platte versehen, welche an die prachtvollen kupfernen Grabplatten des Mittelalters erinnert. Dieselbe hat einen breiten durch Halbkreise und Blattwerk belebten Rand. In ihrer Mitte steht unter der Kuppel eines Domes, dessen Fassade von zwei Rundthürmen begleitet ist, vor einem Vorhang ein Bischof. Derselbe trägt einen Nimbus und ist durch eine Inschrift, welche über seinem Nimbus beginnt und auf dem mittlern Stabe seiner Kasel herabgeht, als *S. Heinricus eps* bezeichnet, Er kann kaum Jemand anders sein als Bischof Heinrich I., der 1090 aus Paderborn vertrieben, 1102 Bischof von Magdeburg wurde und 1107 starb. Da auf dem Schreine die Bischöfe

[8]) Alte Bilder, auf denen Maria ohne Kind als Orante stehend, einmal auch thronend, dargestellt ist, gibt Rohault de Fleury »La sainte Vierge« II besonders pl. 97.

Kilian, Liborius, Meinwerk, Heinrich I. und Heinrich II. gleich gekleidet sind, ist die Tracht, deren sich die Bischöfe von Paderborn um das Jahr 1100 bedienten, fest bestimmt. Sie benutzten also keine Mitra, trugen eine Tonsur und kurze Haare, hatten Schuhe, auf denen ein Gabelkreuz aufgenäht war, eine am untern Saume nicht verzierte Albe. Ihre Stola, welche fast bis zu den Füfsen herabfiel, und ihre Manipel, die fast zu den Knieen reichte, erbreiterten sich unten. Die Dalmatik war am untern Saum und am Ende der weiten Aermel mit Borten besetzt, unten rechts und links etwas aufgeschnitten und in rechteckiger oder in runder Form umsäumt. Ihre glockenförmige Kasel hatte breite Borten, war vorne etwas kürzer als hinten und in der Mitte verziert durch einen vertikal gestellten Stab, der oben ein breiteres, mit Stickereien versehenes Endstück hatte. Die einfache Krümmung des unten mit einem Stachel versehenen Stabes wurde nach innen oder nach aufsen gewendet, je nachdem die Symmetrie es verlangte.

2. Rogkerus, der den beschriebenen Schrein herstellte, war wohl Niemand anders als Theophilus, der Verfasser der »Schedula diversarum artium«.[4]) Vernehmen wir die Beweise für diese Ansicht.

Dafs der Urheber jenes Buches ein Deutscher war und vor dem XIII. Jahrh. lebte, erhellt nicht nur aus der Art und Weise, wie er in einer Vorrede Deutschlands Kunstfertigkeit höher stellt, als diejenige aller anderen Länder, sondern auch daraus, dafs die drei ältesten Handschriften zu Wolfenbüttel, Wien und London noch vor Ende des XII. Jahrh. in Deutschland geschrieben wurden.[5])

Der Name Theophilus ist nur ein Pseudonym. In drei Handschriften, deren Titel freilich erst im XVII. Jahrh. gefertigt wurde, lautet die Ueberschrift: »Theophili monachi, qui et Rugerus, libri tres«.[6]) Rugerus ist aber nur eine Variante von Rogkerus.

[4]) Theophilus presbyter Schedula diversarum artium. Quellenschriften für Kunstgeschichte VII. Einleitung S. XLI f. — Otte »Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie«, 5. Aufl. I, 148.

[5]) Theophilus S. 11 und S. XLII.

[6]) So lautet in der Wiener Handschrift des XII. Jahrh. ein in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. beigefügter Titel. Zu gleicher Zeit entstanden die Abschriften des Buches zu Wien und Venedig, welche denselben Titel haben.

Für die Annahme, dafs nun dieser Verfasser der Schedula derselbe sei, wie der Verfertiger des Tragaltares des Paderborner Domes, spricht auch die Uebereinstimmung jener Schrift mit diesem Kunstwerk.

Wie der Verfasser sich den griechischen Namen Theophilus beilegt und in seinem Buche die göttliche Weisheit „agia Sophia" nennt, seine Unkenntnifs des Griechischen aber dadurch beweist, dafs er als Genitiv jener Benennung „agiae Sophiae" gibt,[7]) so bezeichnet der Tragaltar die allerseligste Jungfrau Maria, obwohl sie ohne Kind auf der Schmalseite thront, als *„o agia theothokos"*. Die zur Herstellung des Tragaltares verwendeten Techniken entsprechen den in der Schedula von Rugerus eingehend beschriebenen. Hier wie dort ist Niello bevorzugt,[8]) Tauschirung wird empfohlen,[9]) die für die Füfse des Schreinchens verwendet ist, die Herstellung von Punzen angegeben,[10]) mit denen auf dem Schreine viele Hintergründe hergestellt sind. Die Perlen und Edelsteine sollen nach der Schedula[11]) in ein einfaches, oben glatt abgeschnittenes Gehäuse befestigt, unten durch einen gekörnten Draht umsäumt und von Filigran begleitet werden. Dafs allgemein übliche Techniken in dem Buche wie an dem Schreine sich finden, beweist nichts. Dagegen ist das Vorkommen seltener Techniken beachtenswerth. Ikonographisch ist nicht unwichtig, dafs, wie in dem Buche angegeben ist, so auf dem Kunstwerke die Apostel in „Thoröffnungen", d. h. unter Bogen thronen, und dafs sie sowie die beiden getriebenen Gestalten der hl. Liborius und Kilian Fufsschemel haben.[12])

Zu einem sichern Erweis, dafs der Mönch Rogkerus aus Helmwardeshausen der Verfasser der Schedula sei, genügen freilich alle oben angegebenen Gründe nicht, sie geben aber eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür und es ist immer verlockend anzunehmen, Rotkerus, der bedeutendste deutsche und mönchische Goldarbeiter aus dem Ende des XI. Jahrh., sei identisch mit dem hervorragendsten deutschen Mönch, welcher die im XII. Jahrh. schon weit verbreitete Schedula verfafste und Rutgerus hiefs.

Stephan Beissel.

[7]) a. a. O. S. VII, VIII, XXI und XLII.

[8]) Lib. III c. 28 s. in der angeführten Ausgabe.

[9]) Lib. III c. 90 pag. 342. [10]) Lib. III c. 72.

[11]) Lib. III c. 52. Ausgabe von Hendrie c. 53.

[12]) Lib. III c. 60 p. 254; III c. 73 p. 287.

Mittelalterliche Steinkanzeln.

Mit 8 Abbildungen.



m ersten Heft des Jahrganges 1898 der Zeitschrift für christliche Kunst veröffentlichte Herr Professor Paul Keppler, jetzt Bischof von Rottenburg, drei Steinkanzeln aus mittelalterlichen Dorfkirchen, deren Aufnahme und Zeichnung ich besorgt hatte. Er sprach damals den Wunsch aus, der ersten Veröffentlichung noch weitere Beispiele aus meiner Mappe folgen zu lassen. Ich hatte in der Zwischenzeit Gelegenheit, eine Reihe mittelalterlicher Steinkanzeln aufzunehmen, von denen ich zur Fortsetzung der ersten Serie die nachfolgenden drei Exemplare herausgreife, die in schlichter, doch monumentaler Einfachheit auch für heutige Verhältnisse vorbildlich sein können.

I. Die Kanzel in der Kirche zu Hunaweier bei Rappoltsweiler im Elsafs. Die Kirche liegt in der Höhe seitwärts des Ortes und bildet mit dem durch hohe Mauern und Bastionen geschützten Kirchhof ein gut erhaltenes Beispiel spätmittelalterlicher Dorfbefestigung. Die Kirche selbst ist zweischiffig mit flacher Decke, der Chor besitzt ein hübsches Netzgewölbe; auch spätgothische Wandmalereien, die Legende des hl. Deodatus, Bischof von Nevers, und der hl. Huna darstellend, sind erhalten. In das Schiff findet sich auf der Südseite ein reizvolles Kapellchen eingebaut, dessen Freipfeiler die ausgekragte Steinkanzel trägt. Die ganze Anordnung ist sehr charakteristisch und originell (vergl. die Situation). Ein zierliches, gewundenes Treppchen mit 10 Stufen und offener profilirter Spindel führt auf der Rückseite des Pfeilers von der Kapelle aus auf die Kanzel, der Pfeiler selbst ist mit einer verschliefsbaren Thüröffnung durchbrochen. Die Stufen der Treppen haben Hohlkehlprofil, das sich von der Spindel aus nach der Peripherie verflacht. Das Profil der Spindel wird durch zwei mit einer Hohlkehle verbundene Spitzstäbe gebildet, die am Fufse mit Sockel, an der obersten Stufe mit Kapitälchen aufgelöst sind. Das ursprüngliche einfache Eisengeländer ist noch erhalten. Die Kanzelbütte ist aus dem Achteck konstruirt mit geschlossener, auf den Ecken mit gedrehten Rundstäben besetzter Mafswerkbrüstung. Das Mafswerk hat ziemlich flaches Profil und schon recht späte Formen. Die Gräte der stichbogenförmigen, steilen Auskragung der Kanzel sind nach dem Pfeiler hin verzogen, da der Mittelpunkt des Achtecks aufserhalb des Pfeilers liegt. Die Profile der Fufsplatte, des Pfeilersockels und des dreieckigen Ansatzes unter der Auskragung überschneiden sich an den Ecken. Die Kanzel wurde gleichzeitig mit dem Pfeiler und der ganzen Kirche aufgeführt; die Zeit der Erbauung wird durch die Jahreszahl 1525 über der Sakristeithüre bestimmt. Ueber die Kirche vergl. Kraus, II. 174—175.

II. Die Kanzel in der Kirche zu Stausebach, Kreis Kirchhain, Reg.-Bez. Kassel. Die Kirche zu Stausebach ist eine dreischiffige Halle mit schmalen Seitenschiffen ohne Thurm; der mit einem Dachreiter geschmückte Chor hat auf der Nordseite einen Treppenthurm vorgelegt, welcher zu den Dächern emporführt. Die ganze Anlage ist spätgothisch aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. Dieser Zeit gehört auch die im Schiff neben dem Chorbogen aufgestellte Kanzel an. Ihre Stellung ähnelt derjenigen der früher veröffentlichten Kanzel zu Stein im Pfinzgau, nur führt in Stausebach, minder reizvoll wie in Stein, der Aufgang nicht vom Chor aus direkt durch den Chorbogen, sondern ein gewundenes Treppchen steigt im Schiff unmittelbar neben der Seitenaltarmensa zur Kanzel empor. Diese ist in Aufbau und Gliederung höchst einfach und schlicht gehalten, zeigt aber grofse Feinheit in den Verhältnissen und Profilen. Der Unterbau besteht aus einer Dreiviertelsäule, die sich auf einem Sockel mit gedrehter Hohlkehlenprofilirung aufbaut. Aus ihrem Schaft wachsen vier zierlich profilirte Gratrippen, die an den Ecken der mit gleichem Profil versehenen Platte auslaufen. Die Kanzelbütte ist aus dem Achteck konstruirt, von dem jedoch infolge der Stellung an der Wand nur zwei Seiten vollständig zum Ausdruck kommen. Einfaches Maafswerk ohne Nasen und auf Grund gearbeitet, belebt die Brüstung. Die Treppe windet sich um eine Säulenspindel, ihre Stufen haben Hohlkehlprofil, welches an der Spindel im Viertelkreis abgeschnitten ist.

III. Die Kanzel in der St. Blasiuskirche zu Hannov.-Münden. Die Kirche (vergl. Otte, I. 244, 248) ist eine dreischiffige Halle

mit $^5/_8$ Chorapsis von 1342, der westliche Theil des Schiffes und der Thurm von 1487. Sie enthält interessante, spätgothische Grabdenkmäler braunschweigischer Herzöge, einen Taufkessel a. d. J. 1392 von Meister Nikolaus aus Stettin (Abb. bei Statz und Ungewitter, Taf. 196 und 199), ferner eine reiche bronzene Thüre am Sakramentsschrank mit den Reliefs des agnus dei, umgeben von Kreuzigung, Auferstehung, Weltgericht etc., sowie die Kanzel a. d. J. 1473.

Diese wurde zugleich mit dem achteckigen Schiffspfeiler, dem sie vorgelegt ist, aufgeführt. Die gewundene, freitragende Treppe ist in den Pfeiler eingebunden, ebenso die Fufsplatte der Bütte.

Die durchbrochene Brüstung des Aufganges, die sich mit ihrem Unterglied auf die freitragenden Stufen aufsetzt, besteht zwischen Pfosten und Kanzelbütte aus einem Stück. Der Steinpfosten am Fufs der Treppe trug zweifellos einen schmiedeisernen Ueberbau, der jetzt verschwunden ist, und diente dem auch nicht mehr vorhandenen Kanzelthürchen als Anschlag. Die achteckige Bütte ruht auf einem gleichfalls achteckigen Unterbau, dessen mehrfach übersetzter, achteckiger Sockel mit Hohlkehlprofilirung geschmückt ist. Der Sockel steckt zum Theil in dem später höher gelegten Kirchenfufsboden. Die Brüstung der Kanzel ist sehr schlicht gehalten, ihr einziger, noch vorhandener Schmuck besteht aus dem geschweiften, schön profilirten Decksims. Ihre Flächen waren zweifellos ursprünglich mit Bildern geschmückt, wie überhaupt die ganze Kanzel früher bemalt war. Jetzt ist sie mit einem nüchternen Oelfarbanstrich versehen, unter dem man noch die Spuren der alten farbenfreudigen Zeit finden kann.

Freiburg i. B. C. A. Meckel.

Nachrichten.

Alexius Kleinertz †. Am 9. Januar starb in seiner Vaterstadt Köln, stark 71 Jahre alt, plötzlich an einem Herzschlag, der weithin bekannte Kirchenmaler, nachdem er ein halbes Jahrhundert seiner Kunst mit reichem Talent, grofsem Geschick und voller Hingebung gedient hat.

Seine Ausbildung hatte er in der heimischen Werkstatt von Michael Welter erhalten, dem er bereits bei der Ausmalung der Wartburg zur Seite stand, und bald zog den strebsamen Jüngling die von Reichensperger, Statz, Bock und anderen Romantikern veranlafste mittelalterliche Kunstbewegung in ihre Kreise als einen ihrer ergebensten und tüchtigsten Anhänger. Dieser Richtung ist Kleinertz treu geblieben, beständig beflissen, an der Hand der alten romanischen und gothischen Denkmäler sich weiter zu bilden in stilistischer wie in technischer Hinsicht. Die alten Wand-, Tafel- und Glasmalereien, die alten Miniaturen und Stickereien bildeten den immerwährenden Gegenstand seiner Studien, und jede Aufgabe, die ihm auf einem dieser Gebiete gestellt wurde, löste er mit grofsem Ernst, ganz aufgehend in sein künstlerisches Schaffen. Die zeichnerische Wiedergabe alter Kunstwerke für Zwecke der Illustration, zahlreiche Entwürfe zu den in den liturgischen Gebrauch wieder eingeführten Nadelmalereien, wie für den wieder beliebt gewordenen Buchschmuck steigerten ständig seine Sicherheit und Gewandtheit, während die fortgesetzten Versuche, die alten Techniken zu ergründen und zu erneuern, seinen Schöpfungen Mannigfaltigkeit, Glanz und Solidität verliehen. An der Restauration alter Wandgemälde (später in der Kölner Minoritenkirche und im Dom) schärfte er seinen Blick für die alten Formen, so dafs er an die grofsen Aufgaben der Wandmalerei, die ihm bald in Neufs (St. Quirin), Aachen (Kaisersaal), Utrecht (St. Katharina), Köln u. s. w. gestellt wurden, vollkommen gerüstet herantreten konnte. So sehr diese Gemälde ihre Quelle verrathen, überall zeigen sie wie im Ausdruck, so besonders in der Bewegung und Drapirung die Eigenart des Künstlers, der sie auch stets den lokalen Anforderungen anzupassen wufste. Als die reichste und reifste Frucht seines Stiftes und Pinsels erscheint die Ausstattung von St. Martin zu Köln, nicht nur der Wände, sondern auch des musivischen Fufsbodens. Seine letzte grofse Sorge war den Werkzeichnungen für die Chormosaiken der Apostelkirche gewidmet, als eine in der Werkstatt, dem einzigen Lieblingsaufenthalt des ganz zurückgezogen lebenden Künstlers, ausführbare Arbeit. Nebenbei und vornehmlich in den beiden letzten Jahrzehnten beschäftigte ihn die Anfertigung von Tafelgemälden: Altar- und Kreuzwegbilder, und aus der Fülle derselben verdienen hervorgehoben zu werden die glänzenden Flügel zu dem Hochaltar der St. Ludwigskirche in Hannover, wie das figurenreiche Bild der Krönung Mariens, das in dieser Zeitschrift Bd. IX, Sp. 129-130 abgebildet und beschrieben ist, mit eingehender Charakterisirung der ganzen Art und Richtung des Künstlers. An den Schöpfungen der altkölnischen und altflandrischen Meister, ihren strengen und gesetzmäfsigen Linien, ihren anmuthigen Erscheinungen hatte Kleinertz sich inspirirt, und Wenigen ist es wie ihm gelungen, sie zu erreichen. Auch die Farbenvorzüge derselben hat er sich durch unaufhörliches Probiren derart angeeignet, dafs ihnen hinsichtlich der Kraft und Frische seine Gebilde gleichkommen, an denen nach Jahrzehnten noch keine Veränderungen bemerkbar sind. — Für unsere Zeitschrift lieferte der Künstler eine Anzahl von Stickereivorlagen für Paramentenstäbe (in Bd. I, III, IV, V, VII), wie die schöne Einbanddecke. R. I. P.!

Schnütgen.

Bücherschau.

Weltgeschichte in Charakterbildern. Das Evangelium und seine weltgeschichtliche Bedeutung, Christus von Hermann Schell. Mit Buchschmuck u. 89 Abb. Kirchheim, Mainz. (Pr. 4 Mk.)

Seinem bekannten wissenschaftlichen Programm gemäfs entrollt der Verfasser hier in geistvoller, wenn auch stellenweise etwas verschleierter Art das Bild des Heilandes mit besonderer Betonung der Seiten, welche durch die Kämpfe der Gegenwart, ihre Bedürfnisse und Zweifel in den Vordergrund gezogen werden; hierbei treten manche originelle Anschauungen zu Tage, die für apologetische Zwecke von Wichtigkeit sind. Die zahlreichen in den Text aufgenommenen, durchweg mit ihm nur lose zusammenhangenden Illustrationen sind, mit Sachkenntnifs und Mühe ausgewählt, auf die einzelnen Epochen der Kunstgeschichte derart vertheilt, dafs die Kunst des Alterthums und der letzten Jahrhunderte mit Recht viel spärlicher berücksichtigt wird, als die deutsche Kunst des Mittelalters und die italienische der Renaissance. Die glückliche Auswahl, bei der die deutschen Bilder mehr als Volkskunst, die italienischen mehr als hohe Kunst hervortreten, zeigt sich auch darin, dafs eine grofse Mannigfaltigkeit erreicht ist, und das Bedürfnifs nach ihr mag auch die Begründung erkennen lassen für den Umstand, dafs einzelne überreiche Szenen zu starke Reduktion erfahren mufsten und dadurch an Klarheit Einbufse erlitten. G.

Weltgeschichte in Charakterbildern. V. Abtheilung: Die neueste Zeit. Chateaubriand von Charlotte Lady Blennerhassett, geb. Gräfin von Leyden. Mit 60 Abbildungen. Kirchheim, Mainz 1903. (Preis geb. 4 Mk.)

Der Hauptführer in Frankreich auf dem Rückwege zur Kirche nach den Stürmen der Revolution hat wieder aktuelle Bedeutung gewonnen, nicht nur für sein Vaterland. Chateaubriand, der einflufsreiche Mann, der die Romantik in Frankreich eingeführt, durch den Zauber seiner Ideen und seiner Sprache so Viele entzückt, durch seinen „Genius des Christenthums" so Vielen das Verständnifs, die Begeisterung für die Kirche wieder verschafft, in den höchsten Stellungen sich bewährt hat, wird hier von einer kongenialen Schriftstellerin in geistvoller Weise geschildert. Das Lebensbild, welches sie mit sehr gewandter Feder bietet, zerfällt in eine Anzahl von Abschnitten, von denen jeder nicht blofs eine Episode aus seinem Leben darstellt, sondern auch eine neue Seite seines vielseitigen wenn auch nicht einwandfreien Wesens und Wirkens entfaltet. — Die gut ausgewählten und wiedergegebenen Abbildungen, die zum grofsen Theil in Porträts bestehen, knüpfen unmittelbar an den Text an. Das Buch ist sehr anregend, auch im Sinne zeitgemäfser Betrachtungen. D.

Das neue Jahrhundert von Msgr. Jeremias Bonomelli, Bischof von Cremona. Autorisirte deutsche Uebersetzung von Prof. Valentin Holzer. G. Schuh & Cie., München 1903. (Preis 60 Pf.).

In den Kreis der die kirchliche Reform betreffenden neuesten Schriften gehört auch dieses Pastoralschreiben des durch tiefen Ernst und hohen Flug sich auszeichnenden Bischofs von Cremona, der die gegenwärtige Zeitströmung, ihre Vorzüge und Mängel, zu ergründen bestrebt ist und namentlich nach ihrer sittlichen und religiösen Seite erforscht, um seinem Klerus mit Rathschlägen an die Hand zu gehen, wie er durch die Pflege der Wissenschaft im weiten Sinne des Wortes und durch die Uebung der Tugend an der Erneuerung und Vervollkommnung der seiner Hirtensorge anvertrauten Menschheit theilzunehmen vermag. G.

Hauptwerke der bildenden Kunst im geschichtlichem Zusammenhange. Zur Einführung erläutert von Dr. Georg Warnecke. Mit 441 Abbildungen im Text und 4 Farbendrucken. E. A. Seemann, Leipzig 1902 (Pr. 6 Mk.).

Aus dem „Kunstgeschichtlichen Bilderbuch" und der „Vorschule" desselben Verfassers hervorgegangen erscheint das vorliegende prächtig illustrirte Handbuch als eine Einführung in die Kunstgeschichte für höhere Schüler, für Lehrer und für das bildungsbedürftige Publikum, denen an der knappen Zusammenstellung der bedeutungsvollsten Werke der Entwicklungsgang der Kunst klar gemacht, zugleich an charakteristischen, abbildlich gebotenen Beispielen durch deren Beschreibung im Kleindruck gewissermafsen ein Kommentar geliefert werden soll. Diese unmittelbare, daher packend wirkende Verbindung von geschichtlichem Ueberblick und individueller Vorführung ist eine Neuerung, welche die ältere Methode der mehr räsonnirenden Erörterung mit der neueren der bildlichen Darstellung in geschickter und praktischer Weise vereinigt. Die Kunst des Alterthums, des Mittelalters, der neuen und neuesten Zeit wird hier vorgeführt, indem jedesmal an eine kurze Aufzählung der Hauptwerke jeder einzelnen Periode und Gruppe die Beschreibung eines hervorragenden Einzelwerkes sich anschliefst. Hierbei zeigt der Verfasser ein höchst anerkennenswerthes Mafs didaktischer Erfahrung, welche ihn die wesentlichen Gesichtspunkte hervorheben läfst; und nur einzelne Stellen fallen auf durch die Hereinziehung überflüssiger oder unzutreffender Erwägungen, wie die vier Apostel von Dürer. Für das Mittelalter, dem von 440 Seiten nur 50 gewidmet sind, hätte sich eine eingehendere Würdigung empfohlen. B.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Adolf Fäh, II. verbesserte und erweiterte Auflage. Mit farbigen Tafeln und Abbildungen im Text. Herder, Freiburg 1902; 12 monatliche Lieferungen à 1,70 Mk.

Dafs der „Grundrifs der Geschichte der bildenden Künste" (dessen erste Lieferungen im Bd. I, dessen letzte in Bd. XI dieser Zeitschrift besprochen wurden), seine Auferstehung feiert, ist so begreiflich wie erfreulich, und der neue Titel ist nicht nur einfacher, sondern auch zutreffender. Drei Lieferungen der

neuen Auflage liegen bereits vor, ohne dafs die „altchristliche Kunst", die mit dem IV. Abschnitt einsetzen soll, erreicht ist. — Den „primitiven Formen der Kunst" ist verständigerweise die Einleitung gewidmet, der Kunst des Orients der I. Abschnitt, der die Aegypter, Assyrer und Babylonier, die Hebräer, Perser, Indier, die Hethiter, die Phönizier behandelt unter Berücksichtigung auch der jüngsten Forschungsergebnisse. — Im II. Abschnitt hat die „vorklassische Kunst" ihr eigenes Kapitel, während die Reifezeit der „griechischen Kunst" in die Kapitel der Architektur, Plastik und Malerei zerfällt, wie im III. Abschnitt: die „italische Kunst", die Etrusker die Vorstufe bilden, die Römer ebenfalls in die drei Kapitel aufgehen, also mit Ausschlufs der angewandten Kunst, die durch den Titel leider ausgeschieden ist. Dafs der Architektur ein breiter Raum gegönnt und ihr Verständnifs auch für die Anfänger im Kunststudium durch Elementar-Unterweisungen erleichtert wird, ist sehr zu begrüfsen, und dafs neben den zahlreichen architektonischen Abbildungen, deren Auswahl und Ausführung alles Lob verdienen, auch für die Plastik und Malerei, selbst die der Vasen und glasirten Wandbekleidung (die freilich mit in's Kunstgewerbe fällt) reiches Illustrationsmaterial, sogar farbiges, geboten wird, verdient nicht mindere Anerkennung. Der Fortschritt ist mithin unerkennbar, wie er sich auch in der schnellen Folge der Lieferungen zeigt. Wenn diese auf 12 beschränkt werden sollen, dann scheint die Besorgnifs berechtigt, das Mittelalter möchte zu kurz kommen, zumal die Kunst des XIX. Jahrh. diesmal mit Recht nicht wieder ausgeschaltet werden soll.

Schnütgen.

Dr. Eugen Gradmann, Geschichte der christlichen Kunst. Herausgegeben vom Calwer Verlagsverein. 616 S. mit 320 Abbildungen. 4°. Calw und Stuttgart. Verlag der Vereinsbuchhandlung. 1902. Preis brosch. 10 M., geb. Halbfr. 12 M.

Das Buch will eine Geschichte der christlichen Kunst sein, d. h. es will die Entwicklung schildern, welche die Kunst im Bunde mit dem Christenthum erfahren hat. Eine schöne Aufgabe, welche nicht zu den leichtesten gehört, gilt es doch, die Kunstäufserungen religiösen Inhalts aus dem Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte herauszunehmen, sie als ein Ganzes für sich zu betrachten, sowie ihren Zusammenhang mit dem Christenthum und seinen Ideen darzulegen!

Der reichhaltige Stoff wird in drei Büchern geboten, von welchen das erste das christliche Alterthum, das zweite das Mittelalter, das dritte die Neuzeit umfafst.

Ohne sich in Details zu verzetteln, schöpft der Verfasser aus dem Grofsen, indem er aus der unermefslichen Fülle nur das Ausschlaggebende, das positiv Typische hervorhebt. Trotzdem werden die bemerkenswerthen und hervorragenden Meister treffend gezeichnet. Ihr Charakter, ihre Kunstweise und Technik werden zur Anschauung gebracht, ohne dafs dabei der grofse Gesichtspunkt einer Geschichte der christlichen Kunst überhaupt aus dem Auge verloren wird. Der Bilderkreis hat eine eingehende Erörterung erfahren. Der Hauptwerth ist auf die Kunstideen, nicht auf die Kunstformen gelegt, da diese Sache der allgemeinen Kunstgeschichte sind. Von feiner Sachkenntnifs zeugt das der musivischen Kunst gewidmete Kapitel. Auch die christliche Kunstübung in den orientalischen Ländern hat eine sorgfältige Würdigung erfahren. Das Ganze ist in flotter Sprache gehalten. Mit besonders grofser Wärme und innigem Gefühl sind die Abschnitte über das XV. und XVI. Jahrh. behandelt. Das warme Empfinden, welches die beiden ersten Bücher und die ersten drei Abschnitte des dritten Buches durchweht, fehlt jedoch beim vierten Abschnitt des letzteren. Es ist nicht zu leugnen, dafs die Kunst des XIX. Jahrh. zu rasch abgethan ist. Es wäre zu wünschen gewesen, dafs ihr die sorgsame Behandlung der früheren Abschnitte zu Theil geworden wäre. Auch das Register am Schlufs entspricht lange nicht allen Anforderungen. Ohne hierauf im Einzelnen einzugehen, bemerke ich, dafs es vielleicht angebracht gewesen wäre, je ein besonderes Register für Personen und Orte und womöglich auch für Sachen anzulegen.

Der Calwer Verlagsverein verdient alle Anerkennung für das dem Unternehmen entgegengebrachte Interesse, welches sich namentlich in dem reichen Bildschmuck kund gibt. Die Illustrationen sollen jedoch nicht alle Anschauung liefern, welche zum Verständnifs nöthig ist. Mit Recht betont der Verfasser, dafs an zuverlässigen und wohlfeilen Reproduktionen kein Mangel herrsche. Es genügt ihm, zur Betrachtung der Denkmäler selbst aufzumuntern.

Das ansprechende Buch bezeichnet einen lobenswerthen Fortschritt in der gesonderten Betrachtung der Geschichte christlicher Kunst. Mit bewundernswerthem Geschick weifs es die Mitte inne zu halten zwischen einer rein wissenschaftlichen und einer nur populären Behandlung des Stoffes.

Nürnberg. Fritz Traugott Schulz.

Goldene Legende der Heiligen von Joachim und Anna bis auf Konstantin den Grofsen, neu erzählt, geordnet und gedichtet von Richard von Kralik, mit Zeichnungen und Buchschmuck von Georg Barlösius. Allgem. Verl.-Gesellsch. m. b. H. München. Preis geb. 12 Mk.

Die berühmte Legenda aurea, das Hauptquellenwerk des Mittelalters für die Heiligengeschichte, hat den Verfasser zu dem Versuch inspirirt, diesen Legendenstoff nach dem Vorbild des altdeutschen „Passional" in poetischer Form zu behandeln, unter Beibehaltung der einfachen schlichten Sprache, die diesem eigen ist. Dieser Versuch darf als gelungen bezeichnet werden, denn in ansprechenden, ungezwungenen Reimen werden die einzelnen Sagen geschildert unter Hervorkehrung der das christliche Gemüth besonders berührenden Motive. — In 4 Theilen erscheinen unter etwas mehr als 100 Ueberschriften die Hauptheiligen des christlichen Alterthums, und zwar zuerst: die heilige Familie, sodann: die Apostel, ferner: Apostelschüler und deren Nachfolger, zuletzt: Heilige von Diokletian bis Constantin. Durch den anschaulichen Vortrag und die alterthümliche Sprache wird der intime Eindruck noch erhöht,

und zu dieser Fassung stimmt die an alte Holzschnittbücher erinnernde Illustration, die in einer jede Ueberschrift bekrönenden figuralen und ornamentalen Vignette, wie in Initialen besteht. In stilistischer Hinsicht herrscht die Frühgothik vor, aber an allerlei Abschweifungen, sogar bis in die moderne Formenwelt fehlt es nicht, und wenn der Erfindung und Anordnung das Wort geredet werden mufs, so darf hinsichtlich der Linienführung nicht verschwiegen werden, dafs sie stellenweise etwas hart und gehackt ist, zuweilen vielleicht beabsichtigt zum Zwecke derberer Wirkung. Der typographische Eindruck ist gut und dieser Rückgriff auf die mittelalterliche Illustrationsart sehr zu begrüfsen, zumal Wort und Bild sich hier so trefflich ergänzen. Schnütgen.

Der Meister der Ecclesia und Synagoga am Strafsburger Münster. Beiträge zur Geschichte der Bildhauerkunst des XIII. Jahrh. in Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur gleichzeitigen französischen Kunst von Dr. Karl Franck-Oberaspach. Mit 12 Tafeln und 21 Abbildungen im Text. Verlag von Schwann, Düsseldorf 1903. (Preis 5 Mk.)

Aus einer von der Strafsburger Fakultät gestellten Preisaufgabe ist diese Studie hervorgegangen, von der ein Theil als Dissertation gedient hat und die Fortsetzung bald erscheinen soll. Sie liefert einen sehr förderlichen Beitrag zur Lösung der brennenden Frage nach dem Einflusse der französischen Frühgothik auf die deutsche, zunächst auf die westdeutsche Plastik, indem die alleredelsten Erzeugnisse derselben, die berühmten Figuren der Kirche und Synagoge am Strafsburger Münster nebst anderen Werken desselben Meisters an demselben Bauwerk hinsichtlich ihres Ursprungs auf's sorgfältigste geprüft werden, mit dem Ergebnisse, dafs ein in Chartres ausgebildeter Künstler ihr Urheber ist (der weder in Frankreich noch in Deutschland Schule gemacht hat). Zum Beweise dafür liefert der Verfasser im I. Theil eine Analyse des Styls der betr. Strafsburger Werke, besonders der Ecclesia und Synagoga, indem er den rein künstlerischen Bedingungen der Darstellung (Einheit, Kontrast, Standsystem, Gewandbehandlung etc.), sodann den äufseren Bedingtheiten derselben (Verhältnifs zur Architektur, Material etc.) auf's sorgfältigste nachgeht. — Im II. Theil prüft er die Stellung dieses Meisters in der französischen Bildhauerkunst des XIII. Jahrh., und aus den genauesten allseitigsten Vergleichen mit den Figuren der Chartreser Lokalheiligen ergiebt sich, dafs er das Schlufsglied dieser Schule ist. — Die gründliche, methodisch musterhafte Untersuchung, durch Abbildungen erläutert, flöfst zu diesem Resultat und zu den weitern Forschungen volles Vertrauen ein. Schnütgen.

Die Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, herausgegeben von Borrmann (bei Wasmuth in Berlin) sind seit unserer letzten Notiz (in Bd. XII, Sp. 390) um vier Lieferungen gewachsen, welche das ungemein verdienstliche Werk zum Abschlufs gebracht haben (Preis 200 Mark). Die letzten Hefte enthalten mehrere kostbare Ergänzungen zu den früheren, wie verschiedene neuerdings erst zu Tage getretenen Wandgemälde, so dafs für das ganze Werk eine gewisse Vollständigkeit in Anspruch genommen werden kann. Mit figürlichen Reproduktionen wechseln ornamentale, mit religiösen Bildern profane, mit Einzelheiten zusammenfassende Darstellungen ab, und in den sie begleitenden Beschreibungen haben viele kunstgeschichtliche, ikonographische, technische Notizen neben den Erklärungen Platz gefunden. Der Ueberblick, der hier durch hinsichtlich der Zeichnungen wie der Farben zuverlässige Wiedergaben über die Entwicklung der Wandmalerei in ganz Deutschland, vom höchsten Norden bis in den tiefsten Süden, vom Anfang des XI. bis in das XVI. Jahrh. geboten ist, übertrifft durch Reichthum wie Mannigfaltigkeit, durch Treue wie Brauchbarkeit alle früheren Publikationen, die französischen nicht ausgenommen. Den Malern, namentlich denjenigen, denen die Ausstattung der Kirchen und Paläste romanischen und gothischen Stils obliegt, darf daher die Anschaffung dieses Werkes, (dessen Preis ein einziger ordentlicher Auftrag wieder herausbringt), auf's angelegentlichste empfohlen werden, sowie Allen, die jene zu berathen und zu kontroliren haben. Auf ganz bescheidene Dekorationen hätte in noch stärkerem Mafse Rücksicht genommen werden können, wozu es an vorbildlichem Material nicht fehlt, obwohl auf figurale Beigaben im Mittelalter nicht leicht verzichtet wurde. — Bei der grofsen Vorliebe der früheren Jahrhunderte für farbige Dekoration und bei der gegenwärtigen Emsigkeit des Forschens wird es auch in den nächsten Jahren an neuen Entdeckungen auf diesem Gebiete sicherlich nicht fehlen, und dann ergeben sich für dieses monumentale Werk von selbst die Zusätze, wenn es jetzt hinreichenden Zuspruch findet. Schnütgen.

Vorbilder-Hefte aus dem Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, herausgegeben von Julius Lessing. Verlag von Ernst Wasmuth. Heft 26: Geräthe aus Edelmetall, XVIII. Jahrh. Text von Lessing; Heft 28: Mittelalterliches Bronzegeräth. Text von Georg Swarzendski; Heft 29: Chinesische Broncegefäfse. Text von Lessing.

Jedes dieser Grofsfoliohefte umfafst 15 Tafeln; und die auf denselben in vorzüglichen Lichtdrucken grofs und deutlich wiedergegebenen Gegenstände, denen kurze, aber zuverlässige Beschreibungen beigegeben sind, gehören dem Berliner Kunstgewerbemuseum, welches durch diese fortlaufenden Veröffentlichungen der Wissenschaft und ganz besonders dem kunstgewerblichen Schaffen einen grofsen Dienst erweist. — Die Edelmetallgeräthe des XVIII. Jahrh.: Kannen, Tischleuchter, Schüsseln etc., sind zumeist in Paris, zum Theil in Deutschland (Augsburg), vereinzelt in England und Italien entstanden und für die moderne Industrie von vorbildlichem Werth. — Die mittelalterlichen Broncegeräthe, welche in gegossenen Leuchtern, Becken, Kannen, Giefsgefäfsen bestehen und fafst sämmtlich in Deutschland entstanden sind, zumeist im XII. und XIII., Vereinzelt im XIV. und Xv. Jahrh. haben theilweise

nicht nur formale, sondern auch kulturgeschichtliche Bedeutung. — Die chinesischen Broncegefäfse: Vasen, Kannen, Räuchergefäfse, fast sämmtlich ältere Arbeiten und vom Kaiserlichen Gesandten v. Brandt in China für das Museum gesammelt, verdienen besonderes Interesse wegen der Mannigfaltigkeit der Formen, der stilisirten Ornamente und der technischen Herstellung einschliefslich der künstlichen Färbung.

Schnütgen.

Kunstdenkmäler der Schweiz, Heft I u. II, Verlag von Ch. Eggismann & Cie. in Genf.

Die Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler bietet von ihren Mittheilungen, die in grofsen phototypischen oder chromolithographischen Tafeln mit Text kleineren Formates bestanden, seit 1901 eine Neue Folge, von der bereits zwei Hefte à 15 Francs erschienen sind, Folioblätter mit Text desselben Formates. In Heft I behandelt der Altmeister der schweizerischen Kunstforschung, Professor Rahn, die merkwürdigen, gut erhaltenen Glasgemälde aus der Mitte des XIV. Jahrh. im Chorfenster der Kirche zu Oberkirch bei Frauenfeld: im unteren Drittel Teppichmuster, darüber die Verkündigung und der Patron, der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes; und die drei Farbendrucktafeln, in denen nur das Blau zu scharf wiedergegeben ist, sind gute Reproduktionen, wie der Text eine zutreffende Beschreibung liefert. — Den Weinmarktbrunnen zu Luzern, ein interessantes Erzeugnifs der Spätgothik, erklärt Professor Zemp an der Hand guter Abbildungen wie des Ganzen, so der einzelnen Gruppen, deren Ursprung, Schicksale (unglückliche Restaurationen) und Bedeutung, er untersucht, sie als eine Art Nachbildung des „Umgangs im Harnisch", des „Fritschizugs" vom Ende des XV. Jahrh. nachweisend. — In dem II. Heft behandelt Rahn zwei weltliche Bilderfolgen aus dem XIV. und XV. Jahrh.: die Wandgemälde in dem Schlofsthurme von Maienfeld und im Schlosse zu Sargans. Jene frühgothisch, auf fünf Tafeln in Umrifszeichnungen und auf einer ornamentalen Farbentafel wiedergegeben, variiren das Thema: Trinken, Spielen, Tändeln (Samson und Delila) in höchst origineller Weise, und wie die zum Theil sehr bewegten, den betreffenden Wandparthien geschickt angepafsten und eingefafsten Gruppen vortrefflich gezeichnet sind, so lassen auch die spärlichen Reste in Sargans eine gewandte Hand des XV. Jahrh. erkennen. — Wie die Bestrebungen des Vereins, die heimischen Kunstdenkmäler zu sammeln, zu erhalten, zu veröffentlichen geradezu mustergültig sind, so darf auch seinen Publikationen hinsichtlich der Abbildungen wie ihrer Beschreibungen hohes Lob gespendet werden.

Schnütgen.

Albrecht Dürer. Sein Leben, Schaffen und Glauben, geschildert von Dr. Anton Weber. Mit vielen Abbildungen. III. verm. und verb. Auflage. Pustet, Regensburg 1903. (Preis 2,40 Mk., geb. 3 Mk.)

Dafs dieses hier bereits zweimal (VI. 350 und VII. 159) besprochene Buch wieder in neuer Auflage erscheint, ist ein Beweis für seine Brauchbarkeit, aber auch für die fortdauernde und fortschreitende Werthschätzung, die dem Malerfürsten als dem typischen Vertreter der deutschen Kunst, ja deutschen Wesens beigelegt wird. Der Verfasser hat auf Grund eigener wie fremder Forschung und Vertiefung das Lebensbild Dürers noch schärfer und vollkommener herausgearbeitet, und die 88 Seiten, um welche der Text vermehrt ist, bieten manches Neue, wie die 39 Abbildungen, die hinzugekommen sind, das Verständnifs mancher Einzelheiten erleichtern. Hierbei fällt namentlich wiederum die Frage nach der Konfession Dürers in's Gewicht, von der es gewifs zu wünschen wäre, dafs sie aus der Diskussion ausgeschaltet werden könnte. Der Verfasser durfte aber nicht darauf verzichten, sich mit seinen bezüglichen Widersachern, namentlich Lange und Zucker, auseinanderzusetzen, und ihm kann das Zeugnifs grofser Ruhe und Objektivität nicht versagt werden. In der erweiterten Form wird das ansehnliche Buch weitere Freunde gewinnen und die Begeisterung des Verfassers wird auch bei den Lesern die Begeisterung steigern für den Meister, der mehr wie jeder andere Künstler geeignet sein dürfte, der deutschen Kunst ein Regenerator zu werden. S.

Wandern und Reisen. Illustrirte Zeitschrift für Touristik, Landes- und Volkskunde, Kunst und Sport. Verlag von Schwann, Düsseldorf 1903. Monatlich zwei Hefte à 50 Pf.

Eine neue Zeitschrift, die einem gewissermafsen neuen Zwecke dient, nämlich der Kunst des Wanderns und der Technik des Reisens, also von grofser Aktualität und schon defswegen von besonderem Reiz. Reise-Schilderungen und Schilderungen des Volkslebens sollen abwechseln mit kurzen Novellen und Humoresken, mit Mundartlichem und Sagenhaftem u. s. w., auch mit Vorführungen von Werken der Monumentalkunst, denn der Illustration soll ein weiter Raum gegönnt sein. Und was dem Reisenden wie dem Touristen an Notizen und Winken von Nutzen sein kann, soll ihm reichlich geboten werden, unter besonderer Berücksichtigung des Vaterlandes, dem in dieser Hinsicht noch immer nicht die ihm zukommende Beachtung geschenkt wird. Also ein ungemein mannigfaltiges, verlockendes Programm, welches durch das Verzeichnifs von weit über Hundert, zum Theil hervorragenden Mitarbeitern eine gewisse Gewährleistung gewinnt.

Das I. Heft, welches durch seine brillante Anordnung und Ausstattung sofort kaptivirt, fesselt durch die Beschreibung von Delhi, wie der Genofevaburg in Mayen, und die zahlreichen weiteren Beschreibungen, Erzählungen, Berichte, die sich anschliefsen, fast sämmtlich durch gute Zeichnungen oder photographische Aufnahmen erläutert oder erheitert, sind aktuell und spannend. — An das vorliegende Probeheft knüpfen sich daher grofse Erwartungen, und die Leistungsfähigkeit des Verlages verstärkt für sie die Unterlage.

Schnütgen.

Johannes Guthmann. Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. 8°. 456 S. Leipzig, Hiersemann (1902). Preis Mk. 22,—.

Mit der frischen Begeisterung, die aufstrebenden Talenten eigen ist, schildert der Verfasser einen wichtigen Theil der Geschichte der italienischen Malerei, indem er vorzüglich die Darstellung der Landschaft berücksichtigt. Von Giotto bis zu Leonardo da Vinci einschliefslich legt er sich hinsichtlich der Breite seiner Ausführungen keine Schranken auf. Rafael aber behandelt er verhältnifsmäfsig kurz. Dafs es bei dem raschen Wechsel in den heutigen Anschauungen und in den Ergebnissen subjektiver Kunstforschung nicht an Auseinandersetzungen fehlt, die manchem Leser unannehmbar erscheinen werden, ist klar. So soll z. B. in Siena üppige Festfreude und träumerische Melancholie die beiden Pole des Gemüthslebens gebildet haben (S. 53), Fra Angelico nicht schon vor 1407, sondern erst nach seinem Aufenthalte in Kortona, also nach 1418, begonnen haben, als Maler thätig zu sein (S. 168), Leonardo da Vincis Kunst durch Lächeln und durch die Landschaft in unserer Erinnerung haften (S. 343). Der Verfasser hält fest an drei grofsen, durch Giotto, Masaccio und Rafael gegebenen Marksteinen. Wenn er auch hie und da sehr entschieden gegen einige Meister sich ausspricht, andere desto kräftiger lobt, so erlaubt er sich nie eine herbe, absprechende und stolze Kritik. Er hat die Entwicklung der Landschaftsmalerei, die Bedeutung ihrer Linien und Fernwirkung, ihres Lichtes und ihrer Gestaltung, ihrer Stimmung oder Naturwahrheit, ihrer Schönheit und Poesie mit solchem Verständnifs und solcher Liebe geschildert, dafs heute, wo die Landschaftsmalerei eine bedeutende Stellung erlangt hat, sein Buch ein besonderes Interesse verdient. Die Ausstattung desselben mit vielen phototypischen Tafeln und mit zahlreichen Abbildungen im Text verdient Anerkennung; der Preis ist mäfsig. Beissel.

Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit von Georg Grupp. I. Band. Untergang der heidnischen Kultur. Allgem. Verlag-Gesellschaft m. b. H., München 1903. (Preis 9 Mk.)

Dafs den Verfasser seine Kulturgeschichte des Mittelalters in dessen Vorzeit drängen würde, war zu erwarten, und dafs er anfängt, die Früchte dieser Studien über die römische Kaiserzeit und die germanische Urzeit zu bieten, ist auf's wärmste zu begrüfsen. — In 43 Abschnitten informirt er, unter Benutzung einer gewaltigen Literatur, über die Religion und Bildung der Römer, über ihre Wohnung, Kleidung, Lebensweise, über ihr Leben in der Familie und in der Oeffentlichkeit, über ihre Spiele und Beschäftigungen, über die Regierung und die einzelnen Stände, über die Verwaltung und das Heer, über die Städte und das Land, über die Römer in anderen Ländern wie über die Orientalen im Reiche. Die religiösen Strömungen im Judenthum bilden den Uebergang zum Christenthum, seinem Stifter, seinen Verbreitern, und mit der Kolonisirung und Grenzreligion schliefst der I. Band; in dem eine grofse Menge von Stoff in klarer Uebersicht zusammengetragen ist unter besonderer Betonung der die christliche Kultur, wie die wirthschaftlichen Verhältnisse betreffenden Gesichtspunkte, also in zum Theil neuer Beleuchtung. Gerade dadurch wird das ungemein inhaltreiche Buch zu einer höchst anregenden Lektüre, und die Anschaulichkeit der Schilderung wird noch gesteigert durch 51 Abbildungen, die aber, zumeist anderen Werken entlehnt, nicht auf der Höhe der neuesten Illustration stehen. D.

Die Gestalt des Menschen. Mit Benutzung der Werke von E. Harlefs und C. Schmidt für Künstler und Anthropologen, dargestellt von Gustav Fritsch, Dr. med., Professor der Universität Berlin. Mit 25 Tafeln und 287 Abbildungen im Text. Neff, Stuttgart 1900. (Preis geb. 12 Mk.).

An Anleitungen für Künstler, die menschliche Anatomie kennen zu lernen, fehlt es nicht, aber in den einen schien zu viel, in den anderen zu wenig geboten, so dafs eine Kombination rathsam erschien, für welche namentlich die plastische Anatomie von Harlefs und der Proportionsschlüssel von Schmidt sich empfahlen. Im Anschlufs an beide hat Fritsch sein gründliches, klar gefafstes Werk geschrieben, welches in 7 Abschnitten das Thema behandelt, und zwar das Skelett und die Bänder, die dasselbe bedeckenden Weichtheile, die äufsere Körperform, den bewegten Körper in seinen verschiedenen Verrichtungen, den Kampf mit mechanischen Widerständen, die (durch die Momentphotographie dargestellten) Bewegungen des Körpers, die graphischen Methoden der Darstellung. Schematisirte Darstellungen, wie sie früher allein üblich waren und unentbehrlich sind, wechseln hier mit unmittelbaren Wiedergaben nach der Natur, wie sie durch die Photographie gewonnen werden, ab; und es läfst sich nicht leugnen, dafs die letzteren das Illustrationsmaterial in wesentlicher Hinsicht vervollständigen. Da über dieses lehrhafte Ziel nicht hinausgegangen und die Dezenz, soweit als möglich, gewahrt ist, wie im Wort, so im Bild, so werden auch die beigegebenen Tafeln nicht beanstandet zu werden brauchen. J.

Verzeichnifs der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. Band VI. Denkmäler-Karten. In amtlichem Auftrage bearbeitet von Hans Lutsch. Korn, Breslau 1902. (Pr. 9 Mk.)

Diese Grofsfolio-Mappe enthält 3 Doppelkarten, welche die Regierungsbezirke Breslau, Liegnitz, Oppeln im Mafsstab von 1 : 500 000 geographisch vorführen unter durch Signaturen bewirkter Markirung ihrer Bauwerke, indem farbige Striche unter den Ortsnamen die sechs Stilarten: romanisch, frühgothisch, spätgothisch, Renaissance, Barock, Holz (Kirchen) bezeichnen, schwarze Schraffuren das geistliche Gebiet, farbige Umrisse die Fürstenthümer charakterisiren. Trotz der Mannigfaltigkeit der auf diese Weise erreichten, eine schnelle und zuverlässige Orientirung gestattenden Angaben läfst die Klarheit der Tafeln nichts zu wünschen übrig. Schnütgen.

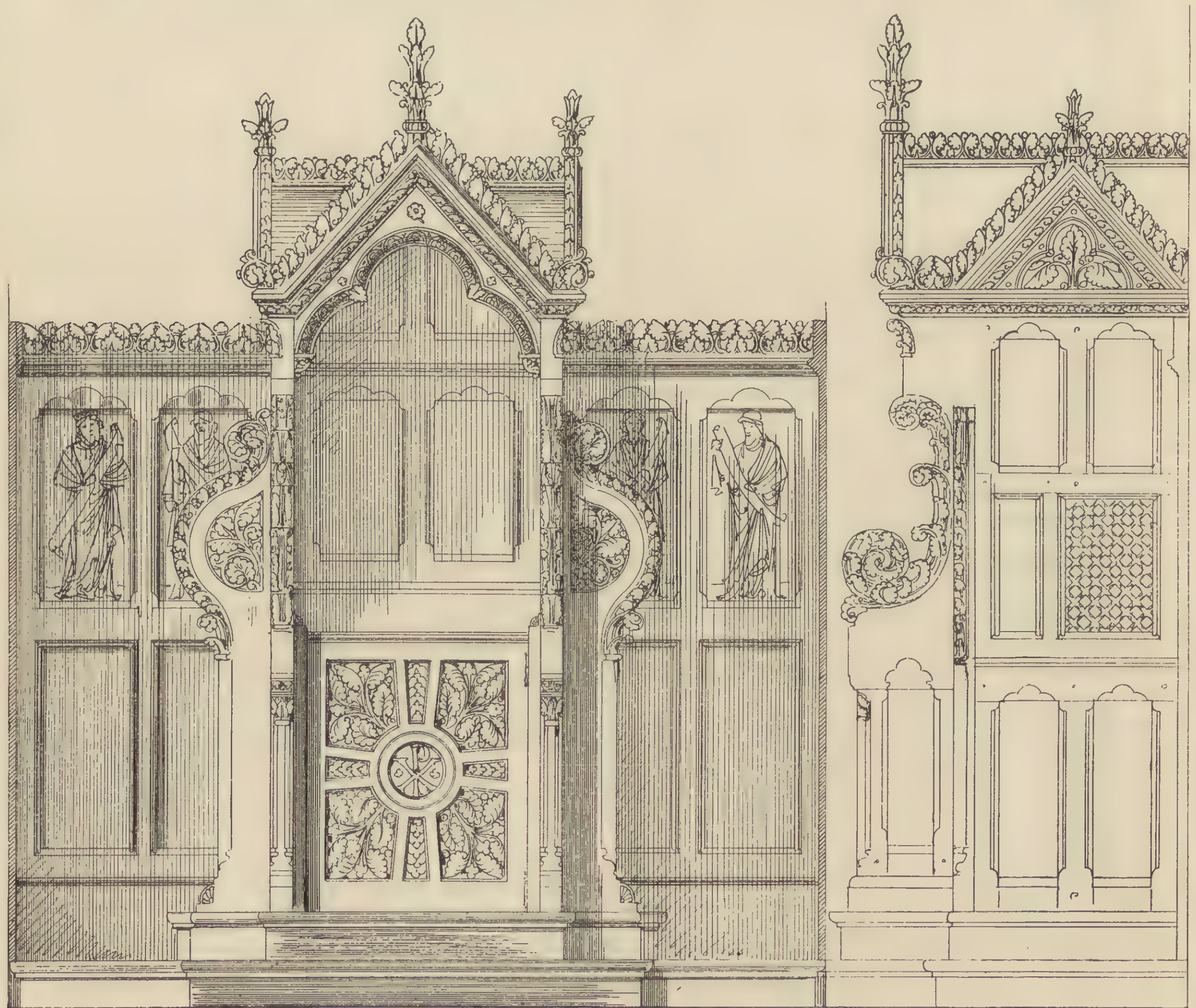
Abhandlungen.

Neuer Beichtstuhl romanischen Stils in St. Maria im Kapitol zu Köln.

Mit Abbildung.

In St. Maria im Kapitol zu Köln eignen sich die Fensternischen des Langhauses durch ihre Breite von 270 *cm*, Tiefe von 130 *cm*, Höhe (bis zur Schräge) von 268 *cm* vortrefflich für die Aufstellung von Beichtstühlen. Das neue, von Mengelberg in Utrecht-Brühl entworfene und ausgeführte Exemplar, welches als Jubiläums-Geschenk für den Herrn Oberpfarrer Lentzen dort Eingang gefunden hat, empfiehlt sich durch die Art der Eingliederung, wie durch den Aufbau und seine Verzierungen. Schon das Podium mit seinem mittleren Vorsprunge charakterisirt den durchaus richtig konstruirten und ornamentirten Aufbau, dessen baldachinbekrönter Sitzungsraum vorspringt. An seine Rückwand schliefst sich rechts und links flügelartig die Wandbekleidung an, die sich nach vorn fortsetzt, dem ganzen Möbel den Charakter des Geschlossenen, Diskreten gebend, ohne es als Kasten erscheinen zu lassen. Je vier Paneele füllen die vier Bretterwände, die (in reicherer Ausführung als die hier beigefügte Zeichnung angibt) mit Flachschnitt-Blattranken verziert sind, scharf umrissen vom aufgerauhten Grund die perfekte Zeichnung abhebend, ausgenommen die vier nach vorn schauenden oberen Füllungen, die in eingeschnittener Konturenmanier auf gekörntem Grund die Standfiguren der vier Bufsheiligen Petrus und Augustinus, David und Magdalena gerade vor dem Angesichte der Pönitenten entfalten. Ein reliefgeschnittener, durchbrochener Blattwerk-Kamm bringt diese aus Eichenholz kräftig gezimmerten Flügelwände zum Abschlufs. Aehnlich behandelte Kämme laufen auch über die Firsten und Giebel des Kreuzdaches, auf dem letzteren in mächtige Kreuzblumen endigend, die schlank gehalten, auf dem Vordergiebel sogar in der Verdoppelung, den Höhenzug der Fensternische gefällig anklingen. Die seitlichen Giebelfelder sind im Reliefschnitt geschmückt, während in den Vordergiebel der Kleeblattbogen des Eingangs hinaufragt, auf Konsolen ruhend, die dem Abschlufssims der Flügelwände entsprechen, von diesen nur durch die beiden Planken des Mittelraumes als die Hauptkonstruktionsglieder des Ganzen getrennt. Diese Planken, stark 7 *cm* dick, laden bis kurz über der Thürhöhe stärker aus, und eine sehr reich entwickelte Krabbenvolute vermittelt die Verjüngung, nach dem Vorbilde der Xantener und anderer noch stärker romanisirender rheinischer Chorstuhlwangen. An diese beiden Planken stöfst hinter dieser Volute, stumpf je ein Flügel an, der in edel geformter Silhouette wangenartig den Mittelraum erbreitert, den Uebergang zu den Seitentheilen bildend und durch die überaus geschickt erfundene geschwungene Schutztafel, hinter welcher der Kopf des Pönitenten sich verbirgt, ästhetische Wirkung mit praktischer Lösung verbindend. Die Thüre, die zwischen den Planken sich einspannt, denen hier ein Säulchen reliefartig ausgespart ist, hat in dem geschuppten Kreuz mit dem Mittelmonogramm und mit den Blattreliefs der Zwickel ein sehr dankbares Füllungsmotiv, konstruktiv und ernst, wie es gerade an dieser Stelle angebracht ist. So wirkt an diesem Beichtstuhl Alles zusammen, um ihn des Platzes würdig erscheinen zu lassen, an dem er aufgestellt ist: Echte Holzkonstruktion, derbe Gestaltung der Wangen ganz im Sinne der besten alten Vorbilder, die hier hinsichtlich der korrekten Stilisirung vollkommen erreicht, hinsichtlich der Mannigfaltigkeit in den Motiven wie der Sauberkeit in der Ausführung noch übertroffen werden. Und wenn die Zeichnung wegen des Fehlens der in der spätromanischen Periode so beliebten Thierornamente den Eindruck gröfseren Ernstes machen sollte, etwa im Sinne des so ernstem Zwecke dienenden Möbels, dann soll auch nicht verschwiegen werden, dafs hier und da während der Ausführung ein phantastisches Gebilde sich eingeschlichen hat, wie es so Brauch ist bei tüchtigen Künstlern, denen während des Essens der Appetit wächst, d. h. während der Arbeit die Neigung mit ihr zu spielen.

Im Anschlufs an die vorstehende Beschreibung mag die Frage angeregt werden, die hier ohnehin nahegelegt ist durch die vor circa 30 Jahren nach den Angaben Essenwein's ausgeführte reiche Ausmalung der Kirche: ob ein romanischer Beichtstuhl auch farbige Fassung erfordert oder zuläfst? Zu ihrer Lösung empfiehlt sich zunächst der Rekurs auf die äufserst spärlich erhaltenen romanischen Möbel, die nur in Schränken (Halberstadt, Wernigerode etc., vergl. diese Zeitschr. VI, 157), Truhen (VII, 91), Chorstühlen, Schreinen (Loccum, VIII, 321) bestehen, und fast sämmtlich Spuren ursprünglicher Bemalung zeigen. Diese entspricht auch durchaus dem in dieser Periode, wie bis tief in das XV. Jahrh. vorherrschenden Bedürfnifs, welches nicht nur in der fast ausnahmslosen Polychromirung der Altaraufsätze seine Befriedigung gefunden hat, sondern auch in der Bemalung mancher Schränke und Bänke. Defswegen wird auch kaum bezweifelt werden können, dafs in dieser Periode dem Beichtstuhle, wenn sie ihn gekannt hätte, die koloristische Behandlung nicht vorenthalten geblieben wäre. — Dennoch läfst sich nicht verkennen, dafs gerade für ihn dieselbe viel weniger sich empfehlen würde, als für jedes andere Kirchenmöbel, weil der Ernst seiner Bestimmung, alle heiteren Motive, zu denen doch im Allgemeinen die Farbe gehört, ausschliefst. Die sofort auf künstlichem Wege bewirkte oder im Gebrauche von selbst allmählich sich ergebende dunklere Tonung des Holzes scheint dem Charakter des Beichtstuhles am meisten zu entsprechen, und wenn auch die ganze Kirche mit Einschlufs der Kanzel und Orgel, vielleicht gar des Chorgestühls, farbig erglänzen sollte, würde doch der Beichtstuhl auszunehmen sein. Schnütgen.



Romanischer Beichtstuhl von Mengelberg in St. Maria im Kapitol zu Köln.

Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung.

s ist der Vermuthung, dafs die Statuen des Bamberger Georgenchores, innen wie aufsen, ursprünglich für eine grofsartige Portalanlage bestimmt waren, kürzlich wieder das Wort geredet. Die Figuren wären danach nur aus Verlegenheit theils im Innern untergestellt, theils der Adamspforte in einem späteren Jahrhundert (dem XVI. ?) „unter Mifsachtung der Architektur" angefügt!

Ihren Nährboden haben diese Anschauungen in der wohl richtigen Beobachtung, dafs die Statuen im Innern unvollständig erhalten, nur der Theil eines Ganzen sind, das, wie gewisse plastische Cyklen der Renaissance, niemals vollendet wurde. War der Grund auch hier das tragische Uebermaafs des Planens? war es der Tod des Meisters? wir wissen es nicht; vielleicht das eine und das andere.

Was aber war geplant worden? Es lag hier vielleicht etwas Tragisches schon in der Situation. Eine riesenhafte Aufsendekoration, eine Fassade war wohl das erste, was dem aus Frankreich heimkehrenden Meister[1]) vorgeschwebt hat. Aber konnte es mehr sein als ein Künstlertraum, der zerstob vor den Einwendungen der Bauverwaltung? Der Dom stand fertig; seine Doppelchörigkeit liefs weder in Ost noch West eine breit sich entfaltende Portalanlage zu. Man hätte allenfalls am Nordtransept das Veitsportal entfernen können. Aber hätte man die ganze Kraft auf einen abseits gelegenen Nebeneingang werfen und zu diesem Ende die eben fertig gewordene, hier durchaus passende Dekoration wieder abbrechen sollen? Bekanntlich zeigt auch im Architektonischen kein Bau mehr als der Bamberger die Rücksichtnahme auf das, was man Schauseite nennen kann.

Von den vier damals vorhandenen Portalen war das Fürstenportal erst zu einem Theile fertig. Hätte nun die Bauverwaltung dem Ehrgeiz des Heimgekehrten irgendwelche kostspieligeren Zugeständnisse machen wollen, so würde sie es am ehesten wohl hier gethan und gestattet haben, dafs das noch nicht zur Hälfte gediehene Fragment beseitigt würde. Statt dessen kam es zu einem Kompromifs. Während der Meister es auf statuarische Plastik grofsen Stiles abgesehen hatte, mufste er nun mit reliefhaften Aposteln und Propheten seinen Anfang machen und statt der eigenen, die Pläne der älteren Schule verwirklichen helfen, der er zwar selbst entstammte, aber auf französischem Boden doch entwachsen war. — Er bringt aber schon hier seinen Eigenwillen zur Geltung, indem er ohne Rücksicht auf Symmetrie zwei Rundfiguren mitten auf die Archivolten setzt, oben an die Mauer aber die Statuen der Ecclesia und Synagoge.

Die Ausschmückung des Ostchores im Innern, durch die Visitatiogruppe, den reitenden König, den h. Dionysius und den lachenden Engel bedeutete meines Erachtens ebenfalls nur eine Fortsetzung der hier von der älteren Schule geschaffenen plastischen Dekoration. Allerdings, der Reliefschmuck der Schranken war ja vollendet. Aber zwischen und neben diesen traten nackte Pfeiler vor, die gerade zur statuarischen Ausschmückung lockten. Auch lud der Cyklus inhaltlich zur Ergänzung ein. Es waren aufser den beiden Reihen der Apostel und Propheten noch eine Verkündigung Mariä und ein h. Michael hier angebracht, letzterer als Bamberger Lokalheiliger, dann als Hinweis auf das Jüngste Gericht. Fortsetzen konnte man diesen Cyklus also nach zwei Seiten hin: 1. durch weitere Szenen aus dem Marienleben im Anschlufs an die Verkündigung; 2. durch Anreihung weiterer Bamberger Heiliger. Jenes lag hier um so näher, als der Chor der Maria (und dem h. Georg) zugeeignet war, wie er denn auch in den Akten „Marienchor" genannt wird, und als jene Szenen der Jugendgeschichte Christi seit altchristlicher Zeit im (oder vor dem) östlichen Chorhause mit Vorliebe angebracht worden waren.[2])

Nach beiden Richtungen aber hat ja der jüngere Meister die Dekoration auch fortgeführt; nur dafs er statt der unterlebensgrofsen Relieffiguren (von ca. 1,20 *m*) lebensgrofse Statuen[3]) und Statuengruppen gibt. Er nahm das Thema an der Stelle auf, wo es liegen gelassen war,

[1]) Ueber den „Meister der Adamspforte" vergl. »Repert. f. K. W.« XXIV, 207 ff., 224 f., 266 ff.

[2]) Schon in S_a. Maria Maggiore; in Deutschland schon in der Gozbertbasilika und später häufig bis Ramersdorf und darüber hinaus.

[3]) Die Elisabeth mifst ca. 1,70 *m*; ähnliche Maafse zeigen die Statuen am Adamsportal.

indem er der Verkündigung Mariä die Begegnung derselben mit Elisabeth anreihte. Ja, indem er hier den Accent auf die Weissagung der letzteren legte (Luc. I, 39 ff.), hat er die Gruppe innerlich auf den Charakter des ganzen Cyklus gestimmt. Denn neben der Verkündigung befinden sich hier an der Nordseite die disputirenden Propheten, eine Darstellung, die ein Titulus vom Chor der alten Hersfelder Klosterkirche erläutern mag:

Patres bisseni, divino pneumate pleni
Ortum nascentis, clauso de ventre parentis
Cernunt, effantur, praesignant, testificantur,
Pectore, sermone, factis scriptis, ratione.[4])

Andererseits setzt der h. Dionysius die Reihe der Bamberger Heiligen (im Anschlufs an den hl. Michael) fort. Der lachende Engel aber hält nicht ein Spruchband, sondern, wie Franck[5]) richtig bemerkt, eine Krone, es ist also kein Verkündigungsengel, den wir auch nicht erwarten; denn die Verkündigung war ja schon dargestellt! Wozu gehört er aber dann? wohl zum h. Dionysius, dem er die Krone des Lebens reicht. Gerade die ihr Haupt in Händen haltenden h. Bischöfe sind wiederholt von Engeln begleitet dargestellt; ja, der Bamberger Engel geht seiner Erfindung nach auf einen solchen zurück; das Motiv des Ueberreichens der Krone aber ist auf Märtyrerdarstellungen etwas ganz Geläufiges. Nicht unwichtig endlich, dafs diese zwei Statuen auch im Stil, in ihrer, den anderen gegenüber vereinfachten, kahleren Gewandbehandlung zusammengehen.

Der reitende König schliefst sich in seiner noch kleinlicheren Faltenbehandlung der Visitatiogruppe auf's engste an. Soweit der Stil ein Urtheil gestattet, sind diese Figuren die ältesten, die der jüngere Meister für den Chor geschaffen hat. Gliedert sich der Reiter auch inhaltlich der Szene der Begegnung an?

Dafs der Reiter jedenfalls für das Innere, für den Chor geschaffen ist, ergeben schon die Maafsverhältnisse. Er allein hat noch den ursprünglichen mit Blätterwerk verkleideten Sockel. Dieser Sockel aber ist für den (ca. 1,45 *m* breiten) Vorsprung[6]) des den Chor flankierenden Nordpfeilers berechnet, mit dessen Kanten er sich vergleicht. Hier, an der dem Hauptschiffe zugekehrten Stirnseite des Nordpfeilers befindet die Figur sich heute noch. Die sorgfältige Bearbeitung des Sockels auch nach den Seitenflächen zu, wie die der Rückseite von Rofs und Mann, die liebevolle, mit der Betrachtung aus der Nähe rechnende Durchführung des Ganzen, läfst zudem erkennen, dafs wir es hier nicht mit einer für die Höhe einer Fassade bestimmten Gruppe zu thun haben.

Wir gewinnen also mit dem Reiter einen festen Punkt für die räumliche Anordnung. Den zweiten aber gewährt das Verkündigungsrelief, ganz links an den Schranken der Nordseite.[7]) Die Gruppe der Maria und Elisabeth nun kann sich nur rechts an dieses letztere angeschlossen haben. Und zwar dürften, da die beiden, an der Rückseite unbearbeiteten Figuren bestimmt sind, sich unmittelbar an eine Mauer zu lehnen, nur die Stirnseiten der beiden rechts der Verkündigung vorspringenden Pfeiler in Frage kommen, auf deren erstere jetzt die Brüstung der Sängertribüne stöfst, an deren zweitem die Maria jetzt wieder angebracht ist.[8])

Ist es nun nicht sehr auffallend, dafs wir, an dem nächsten Pfeiler rechts der Maria den reitenden König haben, eine Figur also, die für die hier in Betracht kommende biblische Szene sehr wohl passen würde? Diese Szene ist die Anbetung der hh. Drei Könige, denn die Geburt selbst eignet sich für eine Darstellung in Einzelstatuen überhaupt nicht.

Der Zug der Magier zu Pferde, als deren letzten oder mittleren wir den Reiter dann zu fassen hätten, ist schon im Drogosakramentar gesondert dargestellt. Besonders geläufig ist diese Szene der Plastik des hohen Mittelalters. Niccolò und Giovanni Pisano wie ihre Vorläufer in Oberitalien und Toskana haben dies Sujet immer auf's neue behandelt, auch die französische Plastik (Arles, St.-Trophime, St.-Bénigne in Dijon, Vermenton, Westportal, Kapitell ganz rechts u. a.) liebt es. Aber auch für den Platz, unmittelbar links vom Choreingang, ist es nachweisbar, in der Kirche von Vic

[4]) v. Schlosser »Schriftquellen zur Gesch. d. karol. Kst.«, (1892), S. 338.

[5]) »Christliches Kunstblatt« (1901), S. 98 Anm.

[6]) Für Vermessung der Architekturtheile bin ich Herrn J. Neubauer, kgl. Seminarlehrer in Bamberg, zu Dank verpflichtet.

[7]) Von dieser Stelle ist es erst seit Errichtung der Sängertribüne entfernt; dafs es jetzt gröfser erscheint, als die übrigen Reliefs, ist eine Täuschung.

[8]) Die Art, wie sie jetzt an ein und demselben Pfeiler, im rechten Winkel zu einander angebracht sind, ist unmöglich die ursprüngliche.

(Départ. Indre-et-Loire, XII. Jahrh.).[9]) Hier findet man unterhalb der am Triumphbogen thronenden Apostel links die hh. Drei Könige zu Pferde und die Anbetung, rechts neben einer noch unerklärten Szene die Verkündigung, also einen ähnlichen Cyklus, wie er in Bamberg geplant zu sein scheint.

Auffallend überein kommt in der Stoffwahl mit dem für Bamberg Vorausgesetzten auch die malerische Ausschmückung des Chores der Schlofskapelle von Ober-Montani (Tyrol).[10]) Aufser wie in Bamberg paarweis geordneten, hier sitzend dargestellten Aposteln finden wir hier am Triumphbogen die Verkündigung Mariä, die linke nördliche Chorwand aber füllt in der ganzen Breite ein figurenreiches Bild: die Anbetung der Könige aus, wo man rechts der Anbetungsgruppe selbst, die Könige mit reichem Gefolge, dem über ihnen leuchtenden Sterne nachstrebend, heranziehen sieht. Dafs hier eine uralte Disposition festgehalten ist, ergibt sich aus der Anordnung des Jüngsten Gerichtes an der Westwand, aus der der Passion an der Südseite des Schiffes. Denn so wird schon in den Carmina Sangallensia die Heilsgeschichte im Kirchenraum vertheilt.

Von besonderem Interesse sind hier noch die Tituli der alten Hersfelder Klosterkirche, die wie Bamberg eine doppelchörige Anlage zeigte. In vestibulo chori superioris waren hier rechts die zwölf Apostel, links die zwölf Propheten dargestellt. Die um die letzteren sich herumziehende (oben wiedergegebene) Inschrift läfst in der Lebhaftigkeit ihrer Abfassung fast an eine ähnlich dramatische Gestaltung des Sujets, wie in Bamberg denken. Ja, von Schlosser wirft die Frage auf, ob es sich hier nicht um Reliefs handle, denn von den Versen heifst es einmal: „saxis insculpti".[10a]) An die Verse für die Apostel und Propheten schliefsen sich weitere „deorsum legendi",[11]) zu einem neutestamentlichen Cyklus gehörig, der sich irgendwie auch räumlich hier angeschlossen zu haben scheint. Er beginnt mit der Verkündigung und Geburt. Dann heifst es: nova stella magos ducit, und darauf: per tria dona deus infans magnificatur. Es war hier also, wie ich es für Bamberg muthmafse, neben der Anbetung der Könige der Zug der letzteren hinter dem Sterne her gesondert geschildert. Dies ist darum besonders merkwürdig, als die ältere Bamberger Skulpturenschule ihrem Style nach etwa auf diese Gegend, auf Fulda zu weisen scheint.

Die lugende Wendung des Halses, die der Bamberger Meister dem Reiter gegeben hat — das Reimser „Vorbild" blickt geradeaus — scheint mir zu der Situation, die in Frage ist, nicht übel zu passen. Schon Weese sagt: „sein Auge sucht ein fernes Ziel." Ist nicht das Ausschauen nach dem Sterne gemeint? Auch bei der Elisabeth ist die Lebhaftigkeit der Auffassung nicht künstlich hineingetragen, sondern im biblischen Vorgange begründet! Die Bartlosigkeit wäre bei dem dritten (zur Noth auch bei dem mittleren) der Magier am Platze. Andererseits darf es nicht Wunder nehmen, wenn er ohne seine Gabe kommt. Nur mit den Zügeln in der Hand hat man die reitenden Magier oft gegeben. Auch in Vic erscheinen sie so, nach dem alten Stiche zu schliefsen, auch in Dijon, Gruamons; die Pisani haben sie zum Theil so dargestellt, auf byzantinischen Mosaiken kommen sie so vor.

Die Anbetung der Könige gehört zu den Szenen, die seit S. Apollinare nuovo im oder am Ostchor am häufigsten angebracht sind. Noch wichtiger ist die Vorliebe der süddeutschen Monumentalskulptur gothischer Zeit für diese Darstellung. In der plastischen Innendekoration nimmt sie hier geradezu die erste Stelle ein, sie ist offenbar nicht selten die einzige gewesen, die in grofsen Einzelstatuen im Innern dargestellt war. So finden wir sie fast gleichzeitig mit den Bamberger Sachen in Wimpfen i. Th., und zwar — wo wir sie auch in Bamberg vermuthen — an der nördlichen Chorwand. In Nürnberg haben wir sie im Chor der Frauenkirche wie in dem von S. Sebald, im Würzburger Dom an den Schiffspfeilern der Nordseite; auch in Ochsenfurt findet sie sich u. s. w. Merkwürdig ist es doch auch, dafs in Bamberg eine Darstellung der Anbetung dann thatsäch-

[9]) Gélis Didot et Laffilée, La peinture décor. en France, Taf. 6.

[10]) Clemen »Beiträge zur Kenntnifs älterer Wandmalereien in Tyrol«. Mitt. d. C. C. Neue Folge XV, 191.

[10a]) Dafs schon um das Jahr 1000 plastischer Schmuck an den Chorwänden (resp. Schranken) vorkam, bezeugt S. Stephani vita, Migne, »Patrol. lat.« 151, 1203 (celaturis in chori pariete distinctis), eine für die deutsche Plastik doppelt wichtige Stelle.

[11]) d. h. die Worte oder die Buchstaben unter statt neben einander.

lich noch in bescheidenerer Form hinzugefügt ist, nachdem das vorausgesetzte grofsartige Projekt des „Meisters der Adamspforte“ — so scheint es — mitten in der Ausführung stecken geblieben war.[12]) Es scheint, dafs er starb, ohne einen geistigen Erben zu hinterlassen, wenn auch sein Einflufs, gewisse Anklänge im Styl, noch öfters zu spüren sind. Von dem Niedergange nun im XIV. Jahrh. zeugen auch die kümmerlichen Gestalten der drei Magier mit ihren Gaben, die heute auf den Konsolen vor den Südschranken links und rechts der Apostelpaare stehen. Eine mit diesen Figuren gleichzeitige Madonnenstatue[13]) kann weniger ihres Motives, als ihres Maafsstabes wegen mit den drei Königen kaum zusammengehört haben.

Dafs man für den Reiter nach einem anderen Namen suchte, seit von der Ausführung des ursprünglichen Planes nicht mehr die Rede war, ist zu begreifen. Der Name ist das erste, wonach das Volk zu fragen pflegt. Die Figur auf Kaiser Heinrich zu taufen, war ihrer Bartlosigkeit wegen wenigstens in Bamberg nicht möglich. So mufste denn ein anderer h. König gefunden werden. Man fand ihn in Stephan dem Heiligen. Als solcher erscheint die Figur zuerst in den Baurechnungen des XVIII. Jahrh. Dafs er ursprünglich schon ein solcher hat sein sollen, kann daraus nicht gefolgert werden. Wäre es nicht auch seltsam gewesen, dafs man dem Schwager Heinrichs d. Hl. ein Reiterdenkmal an so hervorragender Stelle, an der Stirnseite des Ostchores errichtet hätte, während man die Marienszenen nach dem Seitenschiffe zu anbrachte? oder hätte es nicht mindestens, falls man ein Reiterstandbild hier errichten und damit die Reihe der Bamberger Heiligen fortsetzen wollte, näher gelegen, den h. Georg zu wählen, dem der Chor geweiht war, oder Kaiser Heinrich selbst? — Bei unserer Deutung kommt andererseits in die Chordekoration erst Zusammenhang. Denn es ist nur natürlich, dafs im Anschlufs an die beiden Altäre, die später beide Madonnenbilder getragen haben, die Stirnseite und (z. T.) das Innere des Chores der Darstellung von Christi „Erscheinung“ gewidmet war, auf welche die Prophetien und Verkündigungen an der Nordseite hinwiesen, während die Apostel der Südseite sie voraussetzten.

Wie der Reiter, bezeugen übrigens auch die andern Statuen durch die Art ihrer Bearbeitung ihre Zugehörigkeit zu der hier Architektur.

Sie sind sämmtlich für Konsolen berechnet, der h. Dionysius ist, wie die Maria und Elisabeth gearbeitet, um sich mit dem Rücken unmittelbar gegen eine (Pfeiler-) Wand zu lehnen. Bei der stark sich durchbiegenden Gestalt der Maria ist in der Höhlung des Rückens ein abgekantetes Stück des Blockes stehen geblieben — aus statischen Gründen — um deswillen anzunehmen, sie möchte ursprünglich als Säulenstatue gedacht und nachher umgearbeitet sein, ist des vierkantigen Sockels wegen unmöglich.

Die Statue des Engels verlangt — im Gegensatz zu den übrigen — einen freien Luftraum hinter sich. Denn von den Flügeln ist der eine zwar herangenommen, der andere aber nach rückwärts ausgestreckt. Auch ist die Figur hinten, wenngleich nicht sehr sorgfältig bearbeitet! Sie soll also nicht mit der Rückseite an einem Pfeiler haften, sondern mit der Schulter neben einen solchen (oder einen Vorsprung) hintreten, und zwar wohl mit der rechten, da sie von der Gegenseite berechnet ist, gesehen zu werden.

Derartige Plätze nun bieten am Georgenchor die seitlichen Flächen der zwischen den Schranken vortretenden Pfeiler. Gehört nun der Engel mit der Krone — als seitwärts rückwärts stehender Begleiter — zu dem h. Märtyrer, so hätten wir demnach diesem selbst eine der Stirnflächen — und zwar der Südseite — zuzuweisen. Da sich aber, aufser dem Mittelplatze hier jedesmal zwei Seitenplätze von selbst ergeben, so darf man immerhin den Gedanken hinwerfen, der Meister habe, was er ja an der Reimser Fassade so gesehen hatte (!), auch in Bamberg den h. Bischof von einem Engelpaare begleitet darstellen wollen.

Es sei hinzugefügt, dafs sich der zu dem Engel gehörige Baldachin durch seine abnorme

[12]) Vermuthungen anzustellen, wie im Einzelnen die Vertheilung sein sollte, wäre müfsig; zur Verfügung standen aufser den beiden flankirenden Pfeilern mit je drei Seitenflächen die Innenwände des Chores. Jedenfalls wäre anzunehmen, dafs die Anbetung gesondert dargestellt werden sollte, vielleicht auf oder hinter dem Hochaltar, wofür die grofse Anbetung der Könige im Dom zu Schleswig aus dem Ende des XIII. Jahrh. ein Beispiel wäre, vergl. A. Matthaei, »Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein«, Leipzig 1901, S. 48 ff.

[13]) Jetzt an der Nordseite.

Tiefe vor allen übrigen auszeichnet. Er ist eben bestimmt, die Figur ihrer Breite nach, von Schulter zu Schulter, zu überqueren.[14])

An die Südseite, wo sich aufser den Aposteln der h. Michael befindet, pafste diese Gruppe auch inhaltlich am besten, um so mehr, als in ihr wie in jenen ein Hinweis auf die letzten Dinge gegeben ist.[15])

Man sieht, dafs nicht der mindeste Grund vorliegt, die Zugehörigkeit dieser Statuen zum Georgenchore in Zweifel zu ziehen, um so weniger, als die Kritik doch mit der Sachlage rechnen mufs, dafs jene noch heute am Chore untergebracht sind.

Die zweite Hypothese aber, wonach die sechs Statuen der Adamspforte erst viel später „im XVI. Jahrh.?“ an dieser Stelle angebracht wären (unter Mifsachtung der Architektur), würde ich zu beleuchten kaum noch nöthig haben, wenn sie nicht als Ergänzung und Begründung der ersten aufträte. — Diese sechs Statuen sind im Gegensatz zu denen im Innern sämmtlich Säulenstatuen. Sollte dies ein Zufall sein oder nicht auch ein wenig mit ihrer ursprünglichen Bestimmung zusammenhängen? Sollten nicht gerade sie — und sie allein — für ein Portal auch von vornherein gearbeitet sein, und zwar für dieses, das für sechs Figuren Platz bietet?

Nur bei den Baldachinen der Adamspforte ist unterhalb des kleinen Baldachingewölbes ein, bei Säulenstatuen nicht zu entbehrendes Kapitell angebracht. Kapitell und Baldachin aber sind ausnahmslos aus ein und demselben Blocke. Sollte es ein Zufall sein, dafs von Baldachinen dieser Gattung nur gerade die sechs vorhanden sind, die für dieses Portal nöthig waren?[16])

Gewisse feinere, nur aus der Nähe wahrnehmbare Anzeichen lassen erkennen, dafs jene den eigenthümlichen Bedingungen seiner Wandungen auch Rechnung tragen. Die Baldachine im Innern des Chores (wie die an der Fürstenpforte) legen sich breit gegen die Wand, die am Adamsportal fügen sich spitz in die Winkel des rückwärts-seitwärts sich zurückziehenden Gewändes. Am deutlichsten ist das genaue sich Anpassen an die Raumverhältnisse bei dem Baldachin der Kaiserin. Dort nämlich, wo er sich längs der Mauer an die Wandung anschmiegt, ist der Block wandartig stehen gelassen! ein Thatsache, die keines Kommentars bedarf.

Ein Symptom in diesem Sinne ist es ferner, wenn allein bei dem Baldachin der Eva das diesen und das Kapitell scheidende Profil unter dem Baldachin durchgreifend nach hinten herumgeführt ist. Denn es hängt damit zusammen, dafs dieser Baldachin den Eckplatz erhielt, wo der Blick leichter auch die Rückseite streifte. Aehnliche Fürsicht verräth aber auch die Eva selbst.

Unter den Baldachinen nimmt der des Stephanus eine Sonderstellung ein. Er ist nicht aus dem Polygon, sondern aus dem Rechteck genommen. Aber dies ist dadurch bedingt, dafs hier ein Rücksprung der Wandung auch nicht vorlag. Der Stephanus steht thatsächlich vor der Flucht der Kirchenmauer, er ist in den dieser vorgelegten Strebepfeiler eingelassen. Entweder ist nun ein solcher hier schon zur Zeit der Ausschmückung des Portales vorhanden gewesen, oder die Figur stand ursprünglich im stumpfen Winkel zu den anderen, so, dafs sie das Portal flankirte. Für diese Auffassung kann der Umstand sprechen, dafs sie mit ihren Füfsen etwas tiefer herunterreicht als das Kaiserpaar, während rechts die gleiche Fufshöhe besser beobachtet ist. Dafs am Portale verschiedentlich restaurirt ist, besonders an den Sockeln der Säulen, ja, dafs es von vorherein kein Werk aus einem Gusse war, ist leicht zu sehen und allbekannt. Es war eben, ähnlich wie das Fürstenportal, wie die Ausschmückung des Chores im Innern das Ergebnifs eines Ausgleichs zwischen den berechtigten Reserven der Bauverwaltung und dem natürlichen Verlangen des Meisters. Es ist anzunehmen, dafs er es war, der gerne am Aufsenbau ein Statuen-Säulenportal nach französischem Muster schaffen wollte, oder der doch die Verkleidung eines schon vorhandenen Portales mit Statuen nur vorschlug, weil er sah, dafs mehr nicht zu erreichen war. Dafs man den gewöhnlichen Eingang von der Stadtseite aus wählte, der bisher schmucklos geblieben war, ist nur natürlich.

---

[14]) Seine unglückliche Anbringung übereck erklärt sich aus der viel zu hohen Aufstellung der Figur. — Bemerkt sei, dafs für die Elisabeth ein Baldachin nicht vorhanden ist.

[15]) Man vergl. wieder den Hersfelder Titulus zur Darstellung der zwölf Apostel

[16]) Pfister „Werkamtsrechnungen“ S. 9 (in dessen »Dom zu Bamberg«).

Das Sinnvolle in der Auswahl der Figuren ist früher schon von mir betont. Zudem sind Adam und Eva an den Portalen, zumal dieser Gegend, bis zur Renaissancezeit hin beliebt gewesen.

Eine gewisse Ungleichmäfsigkeit in der Bildung der Fufsgestelle erklärt sich aus der deutschen Art des Meisters, aus seinem wunderlich regen Erfindungsdrange. Wie will man auch aus der Verschiedenheit der Fufsgestelle des Kaisers und der Kaiserin z. B., oder Adams und Evas den Schlufs ziehen, diese Figuren könnten nicht ursprünglich zusammengehört haben, da sie doch paarweise dem Sujet nach zusammengehören, Plinthe und Figur aber immer aus einem Blocke genommen sind? Die Mannigfaltigkeit der Sockelbildung hängt zudem zusammen mit dem verschiedenen Charakter der von dem Bamberger verarbeiteten Reimser „Vorbilder". Dies ist, glaube ich, auch bei dem h. Stephanus der Fall, der auf eine der in Diakonentracht gegebenen (!) Engelstatuetten am Thürpfosten des Reimser Hauptportals zurückzugehen scheint. Mit diesen hat er die eigenthümlich weitfaltig abstehende Dalmatika gemein, die in dieser Art den grofsen Diakonenstatuen dort nicht eigen ist. Die Engelstatuetten aber stehen, wie in Bamberg der Heilige, auf einem Wolkenkissen! Die Säulensockel sind an der rechten Seite des Portals anderer Art als an der Linken. Sie sind rechts dem Säulenschaft entsprechend gerundet, links dagegen polygonal. Dies kann allerdings nicht von Anfang an so gewesen sein. Aber ist nicht hier die Schwierigkeit genau die gleiche, einerlei ob ich die Ausschmückung in's XIII. oder in's XVI. Jahrh. setze? Mufs ich nicht in beiden Fällen doch eine spätere theilweise Herstellung annehmen, die, sei es die linke, sei es die rechte Seite betraf?

Die von Pfister gegebenen Auszüge aus den Werkamtsrechnungen setzen uns, glaube ich, in die Lage, wenigstens eine Vermuthung zu wagen, wann eine solche Restauration (von dreien der Sockel) stattgefunden hat. Zum Jahre 1662/63 ist hier nämlich verzeichnet: „15 fl. 5 Pfd. Hans Paul Jogen, Steinmetz zu Zeil, für Brechen und Bearbeiten von drei steinernen Säulen und Postamente vor der Domthüre."[16]) Da diese Angaben für den vorliegenden Fall genau passen, indem es sich hier ja um drei Säulen nebst Postamenten handelt, und die Bezeichnung vor der Domthüre jedenfalls am wahrscheinlichsten auf die Adamspforte geht,[17]) so dürfen wir diesen Vermerk vielleicht auch auf sie beziehen. Die Restauration wird die linke (südliche), nicht die rechte Seite betroffen haben, da die rechts gegebenen Sockel sich nicht nur weit besser dem Gewände eingliedern, sondern auch in ihrer kreisförmigen Gestalt an ähnliche Bildungen am südwestlichen Thurme wie am Papstgrabe erinnern. Bei einer Restauration des Portales im vorigen Jahrh. scheint der vorhandene Zustand mit Absicht gewahrt zu sein.

So ist es denn auch kein Zufall, wenn sich gerade an der Adamspforte die einzige Signatur des Bildhauers befindet. Die Adamspforte war eben das einzige Werk gröfseren Umfanges, dessen ganzer statuarischer Schmuck nebst Zubehör aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen war; es war zugleich dasjenige, das am ehesten in's Auge fiel.

Wie des Meisters Planen ist auch sein Stil — gleichsam ein Kompromifs. Der Künstler kam als geschulter Bildhauer nach Frankreich; er fühlte sich fortgerissen und blieb doch alten Idealen treu. Sein Schülerverhältnifs zum Bamberger Altmeister erleichterte ihm wohl später das Eingehen auf dessen Pläne, das Sicheinpassen in den alten Rahmen. Ein Franze hätte sich kaum auf Flickwerk eingelassen, sondern ein Neuwerk aus einem Gusse ausbedungen. Es gab schon damals etwas wie Künstlerselbstgefühl. Man lese das hübsche Zeugnifs bei Pertz SS. X, 409: „Si non placet vobis id quod bene concepi", erklärt hier der vom Abt von S. Trond herbeigerufene „famosus lapicida" — malo ut alium opificem quam me acceptetis . . ." Sprach's und — ging.

Hannover. Wilhelm Vöge.

[17]) Sind die „Muscheln an der Kirchthüre" die zwei Jahre später der Zinngiefser reparirt, identisch mit den metallenen muschelartigen Knöpfen an den Archivolten der Gnadenpforte? Dafs die Bezeichnung „Kirchthür" einen Nebeneingang bezeichnen soll, scheint die Notiz S. 32, z. J. 1749/50 zu ergeben.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

VIII. (Mit 3 Abbildungen.)

20. Sammetkasel mit gestickten Stäben der Pfarrkirche zu Bocholt. (Katalog-Nr. 305.)



Kostbar ist der rothe Genueser Sammet mit der goldbroschirten und -frisirten Granatapfel-Musterung, noch kostbarer das gestickte Bortenwerk, welches ihn schmückt. Das letztere besteht in 12 *cm* breiten Seidenstreifen, denen der Stammbaum des Heilandes aufgestickt ist, vorn wie auf der hier abgebildeten Rückseite, die den auf der Bank sitzenden schlafenden Jesse darstellt, aus dessen Brust die Wurzel herauswächst mit den Figuren der Propheten und Könige, an deren Spitze die Gottesmutter mit dem Kinde. Die Wurzelranke ist durch cyprische Goldfäden gebildet, die paarweise nebeneinander gelegt und durch Ueberfangstich befestigt sind, in der Mitte wie an den Seiten grün eingefafst und von dem blauen Grund vortrefflich sich abhebend. In das reich verschlungene und doch durchsichtige Rankenwerk sind die in kühnen Bewegungen und anmuthsvollen Stellungen aufsteigenden Figuren: zwei Könige auf dem Querbalken, vier Könige auf dem Längsbalken der Vorderseite, ungemein elegant hineinkomponirt, so dafs an Schönheit der Zeichnung fast unübertroffen dasteht diese unter burgundischem Einflufs, aber wohl am Niederrhein gegen Ende XV. Jahrh. entstandene Stickerei, deren Technik ebenfalls den höchsten Grad erreicht hat. Die Untergründe, auch die Beinkleider, wie verschiedene Einzelheiten sind im Zierstich ausgeführt, die Mäntel im Lasurstich, bei farbiger Markirung der Futterumschläge, die Schmucksachen wie die Attribute in Gold oder Silber. Gewundene Goldkördelchen bilden vielfach die Einsäumung, neben der aber jede, applikativ aufgetragene, Figur von schwarzem Kontur umgeben ist. Die farbige Wirkung, besonders der durch rothe, blaue, grüne Ueberfangfäden verzierten Gründe ist wunderbar, und mit aufserordentlicher Feinheit wie Grazie sind die Karnationsparthien behandelt, namentlich die Köpfe, die durchweg den bleichen Grisailton zeigen. — Die Rückseite der Kasel ist ziemlich gut erhalten, viel weniger, wie fast immer, die Vorderseite, an die aber hoffentlich nie ein Restaurationsversuch sich heranwagt.

Zwei holzgeschnitzte Grüppchen derselben Hand in verschiedenem Besitz. (Nr. 2551 und 2195.)

21. Die Kreuzigungsgruppe (Sammlung Clemens), deren drei Figürchen je 15 bis 17 *cm* hoch, ist aus Birnbaum geschnitzt mit Einschlufs der künstlich geriffelten und geästelten Kreuze, und bereits in alter Zeit äufserst geschickt bronzirt. Der Heiland, von edlem Körperbau und feiner Bewegung, mit geradem, von zwei Haarsträhnen eingerahmtem schmerzvollem Haupt, mit ausgereckten Schultern, krampfhaft geschlossenen Händen, hat nur ein schmales in der Mitte geknotetes Lendentuch, dessen Zipfel in der Luft fliegt, bezw. zwischen den Beinen durchgezogen ist. — Der rechte Schächer, dessen von Schmerz und Hoffnung bewegter Kopf nach links aufschaut, hat krollige Haare und Schnurrbart, zerschlagene Arme und Beine, in geballten Ausläufern flottirendes Schamtuch. — Der linke Schächer, dessen trotzig erhobener wilder Kopf dem Heiland abgewendet ist, hat ein langes, schwulstig um die Beine gewickeltes Lendentuch, welches (an die Drapirung der Uebergangsperiode erinnernd) sehr bezeichnend ist für diesen Frührenaissancemeister, der ein vorzüglicher Modelleur und Techniker, vielleicht in Nürnberg kurz vor der Mitte des XVI. Jahrh. thätig war.

22. Die St. Sebastianusgruppe (Sammlung Thewalt), deren drei Figürchen, je 15 bis 18 *cm* hoch, auf dem ursprünglichen, 29,5 *cm* langen, 7,5 *cm* tiefen Sockel stehen, ist ebenfalls aus Birnbaum gebildet, ohne irgendwelche künstliche Färbung, so dafs überall das Schnittmesser erkennbar ist. — St. Sebastianus mit sehr ausdrucksvollem, von üppigem, in Propfenziehersträhnen gedrehtem Haar umgebenem Haupt und meisterhaft modellirtem Körper, trägt ein sehr langes Lendentuch, welches vorn zipfelartig herunterhangend, mit zwei wuchtig aufgewulsteten Streifen unten aufstöfst, wiederum sehr charakteristisch für den Meister. — Der Henker zu seiner Rechten mit enganliegendem Koller, aufgebauschtem Rock und lan-



Sammetbrokatkasel mit gestickten Stäben der Pfarrkirche zu Bocholt.



Holzgeschnitztes Kreuzigungsgrüppchen der Sammlung Clemens.

gen Schleppärmeln hat gerade den Pfeil abgeschossen, der im Halse steckt, während der



Holzgeschnitztes St. Sebastianusgrüppchen der Sammlung Thewalt.

Andere in Rüstung mit Puffärmeln und über den Nacken herunterhängendem Hut die Rechte vorstreckt.

An der Identität des Verfertigers beider Grüppchen kann kaum ein Zweifel bestehen: seine Vorzüge (höchste Ausbildung der Technik u. s. w.), wie seine Mängel (Marierirtheit u. s. w.) verrathen ihn. Schnütgen.

Bücherschau.

Der Dom von Parenzo, beschrieben von Wilhelm Anton Neumann. Mit 53 photographischen Tafeln von Josef Wlha. Verlag von Wlha, (Gersthoferstrafse 39 in) Wien 1902. (Preis 60 Mk.)

Von dem bedeutendsten Denkmal altchristlicher Kunst in Oesterreich hat der geschickte Photograph Wlha in Wien eine grofse Anzahl vorzüglicher Aufnahmen gemacht: Aufsenbilder, namentlich Innenansichten, zahlreiche Details (Kapitelle, Mosaiken etc.), sowie Austattungsgegenstände; und diesem ungemein interessanten Anschauungsmaterial hat Professor Neumann in Wien, der bekannte Herausgeber des Reliquienschatzes von Braunschweig-Lüneburg (Bd. III, Sp. 293 dieser Zeitschrift) den Mund geöffnet durch eine eingehende Erklärung des ganzen Gebäudekomplexes, seiner Entstehung und Entwicklung, an der Hand der 53 Tafeln, die für diesen Orientirungszweck besser mit erläuternden Unterschriften versehen wären. Es handelt sich um den Dom, den Bischof Eufrasius zu Parenzo, auf den Trümmern einer Kirche, um die Mitte des VI. Jahrh. gebaut und auf's reichste ausgestattet hat, mit seinen Annexen: dem Thurm, Baptisterium, Atrium, dem Consignatorium (für die Firmlinge), dem Episcopium für den Bischof u. s. w. An dieser durch ihre Vollständigkeit und Eigenart sich auszeichnenden Anlage nahm Bischof Folcher im Anfange, Bischof Otto in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. mehrfache Umwandlungen vor, und auch die späteren Jahrhunderte haben damit nicht gerade gegeizt, bis es der Neuzeit vorbehalten blieb, Dank besonders den erleuchteten Bemühungen des Dekans Desperis, sorgfältige Ausgrabungen und Untersuchungen anzustellen, auf deren Grund Professor Neumann das merkwürdige Denkmal gründlich beschreibt, in seinem geschichtlichen Werdegang und in seiner kunsthistorischen, liturgischen, ästhetischen Bedeutung, so dafs von ihm und seiner herrlichen alten Ausstattung jetzt endlich eine vollständig befriedigende Erklärung vorliegt. Freilich konnte, trotz der vielfach zu Hülfe gezogenen Analogien, nicht auf alle Fragen die Antwort erfolgen, da die lokale Forschung noch mehrfache Räthsel zu lösen hat; aber die kunsthistorische Wissenschaft hat vornehmlich in Betreff der altchristlichen Kirchen-Einrichtung einen neuen werthvollen Beitrag zu verzeichnen, dessen Genufs noch leichter wäre, wenn das reiche Illustrationsmaterial anschaulicher in den Text hätte aufgenommen werden können. Schnütgen.

Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee. Im Auftrage des Grofsherz. Bad. Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts, herausgegeben von Franz Xaver Kraus. Mit zwei Tafeln in Farbendruck, sechs schwarzen Tafeln und 10 Abbildungen in Text. München 1902, F. Bruckmann, A.-G. (Preis 32 Mk.)

Die Reichenauer Malereischule des X. und XI. Jahrh., deren Einführung in die Kunstgeschichte durch die Veröffentlichung der 1880 in der St. Georgskirche aufgedeckten Wandgemälde dem Verfasser zu grofsem Verdienst gereicht, hat seitdem (1884) bekanntlich neue gewichtige Zeugen erhalten durch die Entdeckungen in Burgfelden (veröffentlicht von Keppler 1893 und Weber 1896), wie in St. Peter und Paul auf der Reichenau (Niederzelle) (veröffentlicht durch Künstle und Bayerle 1901, in dieser Zeitschrift angezeigt, Bd. XIV, Sp. 350), endlich in Goldbach bei Ueberlingen (1899), der die vorliegende reich illustrirte Monographie als opus posthumum gewidmet ist. Diese Wandgemälde, die stellenweise verschiedene Uebermalungen erfahren hatten, haben hinsichtlich der Gesammtdarstellung des mit den Aposteln zu Gericht sitzenden Erlösers, wie hinsichtlich der ikonographischen, stilistischen, technischen Einzelheiten so viel Verwandtschaft mit denjenigen in St. Georg der Oberzelle, dafs der Verfasser für beide dieselbe Ursprungszeit unter dem baulustigen Reichenauer Abte Witigowo (985—997), vielleicht gar dieselbe Hand annimmt, und sie für die ältesten Denkmale der monumentalen Malerei diesseits der Alpen erklärt. — Das Gesammtbild der Kunstthätigkeit auf der Reichenau setzt sich daher aus den erhaltenen Wandgemälden in Oberzell, Goldbach, Burgfelden und Niederzell, wie aus den bezüglichen Buchmalereien zusammen. Der Verfasser erklärt sie für den Centralpunkt der ottonischen Kunst, die sich aus der lateinischen Richtung der mittelitalienischen Kunst des VI. bis XI. Jahrh. entwickelt habe, so dafs sie den Abschlufs der altchristlich-römischen Kunst diesseits der Alpen bilde, mithin unabhängig von Byzanz und ohne Zusammenhang mit den ersten Ansätzen der national-germanischen Kunst. — Diese Grundanschauung, die sich bei Kraus allmählich festgesetzt und endlich zu diesem testamentartigen Resumé verdichtet hat, wird wohl nicht mehr unangefochten bleiben, aber voraussichtlich dennoch sich behaupten. R.

Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Ein Beitrag, zu dessen Kenntnifs und Würdigung von Prof. F. Geiges. I. Lieferung. Herder, Freiburg. 1902. (Preis 5 Mk.)

Das Freiburger Münster bewahrt in seinen alten Glasgemälden, welche die Entwicklung dieses Kunstzweiges von der ersten Hälfte des XIII. bis zum Schlufs des XVI. Jahrh. in einer gewissen Vollständigkeit erkennen lassen, einen so bedeutsamen Schatz, dafs dessen Veröffentlichung um so willkommener ist, als sie von einem Meister des Faches unternommen wird, der mit der Geschichte, wie mit der Technik vertraut ist, zu schreiben und erst recht zu zeichnen, auch zu illustriren versteht. Zu dem Werke, welches fünf Lieferungen (à 5 Mk.) mit ca. 400 Textabbildungen und acht farbigen Tafeln umfassen soll, ist daher volles Vertrauen berechtigt, und dieses wird bestätigt durch die I. Lieferung, welche durch zwei Farbendrucktafeln, zahlreiche Textbilder und geschickt angebrachte Initialen wie Vignetten vortrefflich illustrirt ist. — Einleitung und Vorwort erzählen die Geschicke dieser Glasmalereien, von denen manche, zerstört oder durch ungeschickte, weil vorzeitige Restauration verdorben, theils durch alte, neuerdings geschenkte Fenster, theils durch neue

Nachbildungen ersetzt sind. Diese Restaurationsfehler, die bei der fortgeschrittenen Technik der Gegenwart, (die alte Glasgemälde vorzüglich zu restauriren versteht, defswegen nicht mehr zu magaziniren braucht,) Verbrechen sein würden, werden hier in lehrreicher Weise, auch abbildlich erörtert und im Anschlusse daran Aufnahmen gezeigt, die sich durch die Gegenüberstellung zuverläfsiger Wiedergaben des Verfassers als durchaus inkorrekt herausstellen, obgleich sie für hervorragende Werke (wie Martin und Cahier, Hefner-Alteneck etc.) von tüchtigen, aber nicht hinreichend objektiven Zeichnern nachgebildet waren. — Sodann beginnt die Darlegung des Entwicklungsganges der Glasmalerei (unter besonderer Hervorhebung des Buches von Oidtmann, Bd. X, Sp. 387 dieser Zeitschrift), deren Frühzeit, bis gegen 1400, im ersten Abschnitt eine vorzüglich illustrirte Allgemeine Vorbetrachtung gewidmet ist. Hier ist von der ersten künstlerischen Ausbildung des gläsernen Fensterverschlusses (Stein- und Stuckfenster etc.) die Rede, von den ältesten Nachweisen über die Anwendung der Glasmalerei (IX. Jahrh.,) von den ältesten erhaltenen Denkmalen (Augsburg, Frankreich etc.), von dem Einflufs der Glasmalerei auf die Entwicklung der Architektur (Gothik), von der deutschen Glasmalerei der Frühzeit (ihrer Eigenart auch gegenüber der französischen), für welche auf die (in dieser Zeitschrift, Bd. XVI, Sp. 257 ff. veröffentlichten) Fenster des Kölner Domes besonders hingewiesen sei. — Die Vollendung des Werkes soll in zwei bis drei Jahren erfolgen, so dafs die II. Lieferung für die allernächste Zeit zu erwarten ist. D.

Christus- und Apostelbilder. Einflufs der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen, von J. E. Weis-Liebersdorf. Mit 54 Abbildg. Herder, Freiburg 1902. (Preis 4 Mk.)

Die Frage nach der Gestalt Christi beschäftigt schon lange die Exegese wie die Kunstgeschichte, und noch immer ist das Räthsel nicht gelöst, wefswegen die Kirchenväter der drei ersten Jahrhunderte dem Heiland die Wohlgestalt absprachen, die Künstler derselben Zeit ihn als einen schönen bartlosen Jüngling darstellten. Die Quelle dieses Zwiespaltes sucht der Verfasser, nachdem er darüber die bisherige Literatur befragt und die einzelnen Hypothesen, namentlich die neuesten von Müller und Strzygowski, geprüft hat, in den apokryphen Apostelgeschichten, aus denen das Schönheitsideal den Weg gefunden habe zu der volksthümlichen Anschauung und damit zur ältesten Kunstübung. Mit dieser bezeichne der bärtige Typus einen Bruch, der nicht auf dem Wege allmählicher Stilwandlung erfolgt sein könne, sondern nur auf dem fremden Einflusses, für den der Orient die Anhaltspunkte liefere. Für diese beiden Thesen, die den I. Theil (bis Seite 62) füllen, bringt der Verfasser eine Fülle von Material, auch abbildlichem, so dafs er die wichtige Frage sehr stark in den Vordergrund gezogen hat, aus dem sie wohl so bald nicht wieder verschwinden wird. — Stellung zu derselben hat bereits Strzygowski genommen in der Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« Nr. 14 vom 19. Januar 1903 unter dem Titel: „Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung", wie in dem kurzen Referat über das vorliegende Buch (»Theologische Revue« Nr. 2, Sp. 49/50) durch die Scheidung in den jugendlichen Typus mit langen Locken (Sarkophagplastik), den er für Kleinasien, und den bartlosen Kopf mit kurzem krausem Haar (Katakombenmalerei), den er für Alexandria und Syrien in Anspruch nimmt. — Der bärtige Mann mit gescheiteltem Haar wird auch hier in den Orient verwiesen, und zwar als jüdischer Typus nach Jerusalem, von wo er nach Antiochia gelangte, später nach Byzanz. — Die weitere Frage nach den Aposteltypen, namentlich Petri und Pauli, wird im II. Theil aufgerollt und der typischen Zusammenstellung der beiden Apostelfürsten ist das I., der Untersuchung über die Herkunft der Porträtzüge das II. Kapitel gewidmet, in welchem die bisherigen Hypothesen kritisirt, die hervorragendsten Denkmäler zusammengestellt werden zur Lösung der Typenfrage (im III. Kapitel), für welche wiederum die Apokryphen namentlich in die Wagschale fallen, die sich hier mehr nach Rom neigt, bei Strzygowski mehr nach Syrien. — Verschlungen sind die Pfade, auf denen die Untersuchung geführt werden mufste, defswegen auch die Resultate noch nicht über jeden Zweifel erhaben. Für die mit unsäglichem Fleifs und Scharfsinn vorgenommene Prüfung, die vielleicht noch mehr die orientalischen Denkmäler hervorheben mufs, verdient der Verfasser den wärmsten Dank.

Schnütgen.

Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Nach Funden aus Aegypten und den Elfenbeinreliefs der Domkanzel zu Aachen vorgeführt von Josef Strzygowski. Mit drei Tafeln und 69 Abbildungen im Texte. Mechitaristen-Buchdruckerei in Wien 1902.

Im Anschlusse an das hier unmittelbar vorher besprochene Buch von Weis-Liebersdorf sei auf diese 100 Seiten umfassende interessante Studie (Bulletin de la Société d'Archéologie d'Alexandrie, Nr. 5) hingewiesen, die eine bis jetzt nicht beachtete, sehr wichtige alexandrinische Denkmälergruppe der Uebergangszeit von der antiken zur christlichen Welt behandelt. Sie besteht 1. in Beinschnitzereien, wie sie jetzt noch in alexandrinischen Schutthügeln zahlreich gefunden werden, zumeist Nachbildungen römischer Motive, vereinzelt christliche Darstellungen, die den Beweis für die Fortdauer hellenistischer Ueberlieferung bis ins V. Jahrh. liefern; 2. in den Elfenbeinschnitzereien der Aachener Domkanzel und ihrer Verwandten, die ebenfalls als ägyptischen Ursprungs nachgewiesen und einzeln erklärt werden. — Aus Allem ergibt sich, dafs ursprünglich in Aegypten nur die Kunstart der Pharaonen herrschte, seit Alexander dem Gr. die griechische Kunst sich einnistete, in der römischen Zeit die syrisch-orientalische, in welche das Christenthum einen neuen Keim, das Koptische, legte. Diesen einzelnen Richtungen spürt der Verfasser an der Hand der Denkmäler nach, reich an Beweisen und noch mehr an Kombinationen, ungemein anregend, im Sinne seines neuesten Systems: Orient oder Rom! von dessen Weiterentwicklung Vieles abhängt.

Schnütgen.

Geschichte der Kölner Malerschule von Carl Aldenhoven. Nöhring, Lübeck 1902. (Preis 12 Mk.)

Unter den Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde bietet Nr. XIII.: die „Geschichte der Kölner Malerschule, 131 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text, herausgegeben von Ludwig Scheibler und Carl Aldenhoven", und zu den schon länger vorliegenden trefflichen Lichtdrucken Noehring's ist vor Kurzem in demselben Verlag der Kommentar erschienen. Dieser gibt in 12 Kapiteln einen Ueberblick über die Entwicklung der Kölner Malerschule von der Gothik bis in das XVI. Jahrh. — In knapper, aber alle wesentlichen Momente markirender Zusammenstellung informirt die Einleitung über die um Köln als ihren Mittelpunkt sich gruppirenden Vorläufer auf dem Gebiete der Miniatur-Wand-Glasmalerei bis zum Schlufs der romanischen Periode. Hieran knüpft die Gothik, zunächst die Frühgothik, welche auch die Malerei aus Frankreich übernommen, aber zu selbstständigen Gestaltungen geführt hat, die in erschöpfender Vollständigkeit aufgezählt werden. — Mit dem Claren-Altar beginnt das folgende Kapitel, welches den Meister Wilhelm, dem der Verfasser jenen nach wie vor zuschreibt, behandelt; seiner Schule, die mit den Westfalen konkurrirt, wie seinen Nachfolgern sind die folgenden Kapitel gewidmet. Stephan Lochner bezeichnet den Höhepunkt und mit ihm werden der Meister der Georgslegende und der Verherrlichung Mariä, als die ersten anonymen Meister, in lose Verbindung gebracht, die Ueberleiter zu den von den Niederlanden beeinflufsten Meistern des Marienlebens, der Sippe, (des Bartholomäus,) von St. Severin, der von demjenigen der Ursulalegende geschieden wird, bis endlich Bartold Bruin die Reihe schliefst. — Mit grofser Vollständigkeit, weil mit souveräner Beherrschung des Materials, werden hier zum ersten Male sämmtliche einschlägige, irgendwie beachtenswerthe Malereien aufgeführt und anschaulich beschrieben, so dafs auf's sorgfältigste der Boden bereitet ist für die Ernte, also für die Schlufsfolgerungen, die gezogen werden, nachdem sie dem Wesentlichen nach bereits angedeutet waren. — Für die Genesis der altkölnischen Malerschule, die eigentlich nur ein Jahrhundert umfafste, stellt der Verfasser, ohne sich gerade in ihre Mystik zu vertiefen, geistvoll und packend die springenden Punkte zusammen, unter Verzicht auf Wynrich von Wesel als den Mitarbeiter am Claren-Altar. Die ersten Jahrzehnte des XV. Jahrh. erscheinen nicht sehr produktiv, nicht einmal die Glanzzeit des Meisters Stephan, der hier zum ersten Mal, wenigstens koloristisch, mit Conrad Witz in heimathlichen Zusammenhang gebracht wird, so dafs für das jüngste Gericht des Kölner Museums nicht die letzten, sondern die früheren Lebensjahre des Meisters in Betracht kommen, dessen gewaltige Persönlichkeit über den neuen Geist der Zeit hinaus die mächtigen realistischen Einflüsse der niederländischen Nachbarn zurückhielt. Wie diese dann schnell Eingang fanden und der Kölner Talente, die aber zum Theil eingewandert waren, sich bemächtigten, zeigt der Verfasser in scharfer Analyse, bei den anonymen Meistern ihre Schulreminiscenzen feststellend, wie die Eindrücke, die sie in Gent, Brügge, Löwen gewonnen hatten, persönlich, oder auch aus den dortigen Schöpfungen, wie von den Malern, die sich zuerst an ihnen inspirirt hatten, namentlich vom Meister des Marienlebens. Der manierirte, aber äufserst feine Bartholomäusmeister, wird verständlicher auf dem Hintergrund seiner schwäbischen Heimath, der Severinsmeister durch seine Auflösung in verschiedene Persönlichkeiten von mehr oder weniger ausgesprochener Realistik. Den Reigen beschliefst Bartold Bruin aus Wesel, glänzend in den Kompositionen wie im Porträt. Mit seinem Anhang (Anton von Worms etc.) und seinem Sohne verschwindet, nicht einer neuen Religiosität erliegend, sondern der Konkurrenz aus dem Westen und Süden, die Kölner Malerschule, der der Verfasser ein so glänzendes Denkmal gesetzt hat. Schnütgen.

Hauptmerkmale der Baustile. Herausgegeben von J. Schneider, Seminarlehrer, und O. Metze, Architekt. Kleine Ausgabe. 10 Tafeln mit gegenüberstehendem Text. Ferdinand Hirt & Sohn, Leipzig. (Preis 1,60 Mk.)

Im Geschichtsunterricht der höheren Schulen soll auch die Kunst ihre Stelle finden, und als Vorstufe für deren Kenntnifs führt sich dieser Atlas ein, der die wichtigsten Stilarten von den Aegyptern bis zur Gegenwart in einer bezüglichen Auswahl von Baudenkmälern vorführt. Je eine Querfoliotafel ist der einzelnen Stilart gewidmet, und die verschiedenen Denkmäler, die mit Geschick ausgewählt sind, finden auf der anstofsenden Seite knappe, aber klare Beschreibung, so dafs für das neue Werk Zweckmäfsigkeit und Brauchbarkeit in Anspruch genommen werden darf. — Neben dieser kleinen Ausgabe für den Handgebrauch enthält die grofse Ausgabe dieselben Darstellungen, aber in viel bedeutenderen Dimensionen, so dafs die starken Lichtdruckkartons in der Gröfse von 90 : 70 *cm* als Wandtafeln benutzt werden können. D.

Alte Meister. Verlag von E. A. Seemann. Seit dem letzten Referat in Bd. XIV, Sp. 314 sind die Lieferungen 6 bis 10 erschienen, so dafs auch der II. Jahrgang (25 Mk.) abgeschlossen ist. Derselbe übertrifft seinen Vorgänger noch an Mannigfaltigkeit, indem nicht nur die altflandrischen Meister (v. d. Weyden, Memling), die altdeutschen (Dürer, Holbein), die älteren Italiener (von Fra Angelico bis Tintoretto), die Niederländer (in grofser Anzahl), die Spanier, sondern auch die neueren Franzosen (Chardin, Corot etc.) vertreten sind, die Landschaftler, wie die Genremaler, die grofsen Historienmaler und erst recht die grofsen Porträtisten. In dieser Galerie umherzuwandeln, vielmehr sitzend in aller Behaglichkeit die einzelnen Meister zu prüfen, ist ein Genufs, wie er bis dahin in dieser Leichtigkeit und Vollkommenheit nicht vergönnt war. Freilich sind nicht alle Abbildungen gleich gut gelungen, und nicht selten entsteht die Frage, warum bei scheinbar ähnlichen Farbenstimmungen die Wiedergabe von verschiedenem Werthe ist, warum z. B. Memlings Madonna mit Donator besser ausgefallen ist, als Fra Angelico's Frauen am

Grabe, der Apfelschimmel von Jordaens besser als Holbein's St. Barbara, warum Potter's Viehweide besser als Raphael, warum die Lasurtöne in dem einen Falle zutreffender wiedergegeben sind, als im anderen. Es handelt sich aber eigentlich nur um kleine Unterschiede, und um auch diese mit Sicherheit feststellen zu können, wäre die direkte Vergleichung mit den Originalen erforderlich. Der Fortschritt ist unverkennbar, und es wird jetzt vornehmlich darauf ankommen, die richtigen Gemälde auszusuchen, nicht nur die beliebtesten, sondern auch die ihre Zeit und Art am besten charakterisirenden. Und da möchte die Bitte sich anschliefsen, die altdeutschen Meister nicht zu vernachlässigen und die süddeutschen wie die norddeutschen, auch die altkölnischen zu Worte kommen zu lassen. Schnütgen.

Türmers Bilderschatz. Kunstblätter des Türmers, Monatsschrift für Gemüth und Geist. 15 Photogravüren mit erläuterndem Text von Dr. Wolfgang von Oettingen, in Kalliko-Mappe 9 Mk. Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

Die Kunstblätter dieser Quartmappe sind von Bruckmann besorgte, daher ganz vorzügliche Reproduktionen nach berühmten Gemälden der letzten vier Jahrhunderte von Raphael bis Moritz von Schwind; und neben Dürer und Rembrandt sind van Dyck und Jordaens, neben Correggio und Tintoretto, Jean Steen und Brueghel vertreten, nebst mehreren anderen hervorragenden und eigenartigen Meistern. Jedes Blatt liegt geschützt in einem Bogen, der in gothisirender Stilisirung nach Art der älteren Drucke wirkungsvoll und korrekt eingefafst ist; und die beiden Innenseiten sind der Beschreibung des Bildes gewidmet, welches nicht nur hinsichtlich seiner Darstellung, Bedeutung, Farbenstimmung, sachverständig erklärt, sondern auch mit Bezug auf seinen Urheber, dessen anderweitige Schöpfungen, Stellung u. s. w. in der Kunstgeschichte recht anregend behandelt wird. Der handlichen Mappe darf daher gute Auswahl, vortreffliche Wiedergabe und lehrreicher Text nachgerühmt werden. H.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1902 (früher Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe). Unter Mitwirkung von Dr. Woldemar von Seidlitz-Dresden, herausgegeben von Max Martersteig. Verlag der deutschen Jahrbuch-Gesellschaft m. b. H., Berlin SW. 48. (Preis 8 Mk.)

An diesem wie durch seine Erscheinung (Druck, Illustration, Einband), so durch seine Beschreibungen durchaus vornehmen Jahrbuch sind 30 bekannte bezw. berühmte Schriftsteller betheiligt, die beflissen sind, von der Höhe der modernen Anschauung die neuesten Kunsterzeugnisse zu beurtheilen, sachverständig, daher kritisch, ohne Voreingenommenheit, daher wohlwollend, die Werke der Alten wie der Neuen, die in ihrer persönlichen Eigenart persönlich erkannt und bewerthet sein sollen; zum Theil an der Hand von vorzüglichen Abbildungen, welche zugleich die reproduzirenden Künste auf ihrer gegenwärtigen Höhe zeigen. — Im I. Theil wird über die Kunstausstellungen des Jahres 1901, über jede von einer anderen Feder, berichtet, dann über einzelne Künstler (Ignacio Zuloaga und drei Siebzigjährige), über die Denkmäler des Jahres, die Ausstellung der Darmstädter Kolonie, die Kunst im Handwerk, die graphischen Künste, die reproduzirenden Künste, über die Todten des Jahres u. s. w. Den II. Theil, hinsichtlich des Umfanges nahezu ebenbürtig, füllen werthvolle, weil praktisch sehr verwendbare Verzeichnisse mit Angabe der Einrichtungen, Personalien, biographischen Daten etc. über Museen, Kunst- u. Kunstgewerbeschulen, Künstler, Ausstellungen, Kunstzeitschriften, Kunstverlage, Kunstwerkstätten u. s w. in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. — Dieses Jahrbuch, von welchem der Buchhandel soeben die neue Ausgabe für 1903 anzeigt, ist daher auf dem Gebiete der modernen Kunstleistungen ein ernster Wegweiser und für alle in das gegenwärtige Kunstschaffen einschlägige Fragen ein brauchbares Nachschlagebuch. R.

Auch ein Todtentanz. Erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel. Mit erklärendem Text von Robert Reinick. Ausgeführt im akademischen Atelier für Holzschneidekunst zu Dresden unter Leitung von Professor H. Bückner. XIII. Auflage. Mit einem Vorwort. B. Elischer Nachfolger, Leipzig. (Preis geb. 3,50 Mk.)

Diese sechs Blätter Querfolio hat Rethel bekanntlich gezeichnet in der lebendigen Erinnerung an die 1848 in Dresden von ihm beobachtete Revolution, deren lügenhafte Schlagwörter er dadurch persiflirte, dafs er in einer Art von Todtentanzdarstellung sie dem Sensenmann beilegt. Wie dieser damit unter der Maske des Beglückers, das Volk bethört und massakrirt, ist in ergreifender Weise geschildert durch ungemein flott gezeichnete und drastisch charakterisirte Gruppen (List, Lüge, Eitelkeit, Tollheit, Blutgier), welche die gewaltige Phantasie und Gestaltungskraft des schon 1852 dem Wahnsinn, 1859 dem Tode verfallenen Künstlers zeigen, dem hier im Vorworte ein Ehrendenkmal gesetzt ist von dem Freunde des Malers, Robert Reinick, dem Urheber der markigen, jedem Blatt beigegebenen Verse. B.

Kühlen's Neuestes Kommunion-Andenken mit der Kniefigur des das Brod segnenden Heilandes besticht namentlich durch die Farbenpracht und die feine, etwas mystische Stimmung. Den Hintergrund bildet ein purpurrother Vorhang, über dem der Himmel in nächtlicher Färbung, von Weinlaub eingefafst in der Rundung, deren Zwickel zwei Weihrauchfafs schwingende Engel zieren, das Lamm Gottes flankirend, welches besser in stehender Gestalt mit dem Kelch abgebildet wäre. Ihm entspricht unten der Pelikan inmitten von Weintrauben, an welche, die seitliche Umrahmung bildend, Aehren sich anschliefsen. Die Darstellung ist mithin leichtverständlich, und da die Zeichnung (des nicht genannten Malers) im Ganzen gut, der Ausdruck edel, die Auffassung etwas modern geartet, die Technik glanzvoll ist, so wird es dem neuen Bild (Nr. 58, Preis 30 Pf.) an Zuspruch nicht fehlen. H.

